Johann Adolf

Hasse

Werke

Herausgegeben von der
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V.

Abteilung IV:
Kirchenmusik, Band 3

Carus-Verlag



Johann Adolf

Hasse

Missa in g

Erstdruck / First printed edition

Herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Carus 50.705



Redaktionsanschrift:
Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V.
Hasse-Archiv
Johann-Adolf-Hasse-Platz 1
D-21029 Hamburg
www.hasse-gesellschaft-bergedorf.de

Gesetzt in der Syntax Antiqua
Satz: Carus-Verlag Stuttgart
Druckerei: Memminger MedienCentrum
Buchbinderei: Lachenmaier, Reutlingen

Printed in Germany
ISMN M-007-14495-1
ISBN 978-3-89948-221-8

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur (Band der Hasse-Werkausgabe, Carus 50.705)
Klavierauszug (Carus 50.705/03)
Chorpartitur (Carus 50.705/05)
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.705/19).
Das Werk wurde auf CD vom Sächsischen Vocalensemble und den Virtuosi Saxoniae unter der Leitung von Ludwig Güttler eingespielt (Carus 83.240).

The following performance material is available:
full score (volume of the Hasse Werkausgabe, Carus 50.705).
vocal score (Carus 50.705/03)
choral score (Carus 50.705/05)
complete orchestral material (Carus 50.705/19).
The Mass in G minor is available on CD, performed by the Sächsische Vocalensemble and the Virtuosi Saxoniae under the direction of Ludwig Güttler (Carus 83.240).

Inhalt

Vorbemerkung

Anlässlich der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Adolf Hasse (1699–1783) hat die Hasse-Gesellschaft Bergedorf damit begonnen, eine Auswahl der Werke des in Bergedorf bei Hamburg geborenen Komponisten in einer kritischen Edition herauszugeben. Die Hasse-Werkausgabe (HWA) soll der Wissenschaft einen einwandfreien Text der vorgelegten Kompositionen liefern und zugleich als Grundlage für praktische Aufführungen dienen.

Die HWA gliedert sich in sechs Abteilungen:

Abteilung I: Opern, Intermezzi
Abteilung II: Serenate, Feste teatrali
Abteilung III: Oratorien
Abteilung IV: Kirchenmusik
Abteilung V: Weltliche Kantaten, Vokale Kammermusik
Abteilung VI: Instrumentalmusik

Innerhalb der Abteilungen werden die Bände nach der Folge ihres Erscheinens gezählt.

Jeder Band enthält ein umfangreiches Werk oder mehrere artverwandte Kompositionen, dazu eine Einleitung mit Hinweisen zur Entstehungsgeschichte, zur Überlieferung und zur Aufführungspraxis, einige Abbildungen sowie den Kritischen Bericht. Von Kompositionen, die in mehreren authentischen Fassungen überliefert sind, wird in der Regel eine davon zur Veröffentlichung ausgewählt. Die Ausgaben mit Vokalkompositionen bringen deren Texte mit deutscher und englischer Übersetzung separat zum Abdruck, sofern es sich jedenfalls nicht um die allgemein bekannten liturgischen Texte von Messe und Requiem handelt. Den Bänden der Abteilungen I bis III ist das originale Libretto der jeweils edierten Fassung – soweit es erhalten ist – als Reprint beigegeben.

Die Partituranordnung wird gemäß der für die Musik des 18. Jahrhunderts üblichen modernen Praxis standardisiert (Holzbläser, Blechbläser und Pauken, hohe Streicher, Singstimmen, Generalbass); bei transponierenden Instrumenten bleibt die originale Notierung erhalten. Grundsätzlich werden nur die heute gebräuchlichen Schlüssel verwendet.

Der Befund der Hauptquelle wird in normaler Stichgröße und gerader Schrift wiedergegeben. Das Notenbild wird in Bezug auf Balkensetzung, Halsung oder rhythmische Notierungen behutsam modernisiert und vereinheitlicht. Die Schreibung der Gesangstexte erfolgt nach heute gültigen Normen bei Wahrung des originalen Lautstandes. Hinzufügungen des Herausgebers sind auf folgende Weise kenntlich gemacht: Ergänzte Noten, Pausen, Akzidenzien und Keile erscheinen in Kleinstich; hinzugefügte Bögen werden gestrichelt. Weitere Ergänzungen – auch solche zur Dynamik und in Form von Beischriften – sind kursiv gesetzt. Hiervon ausgenommen sind Werktitel, Überschriften, Satzbezeichnungen und Besetzungsangaben: Sie erscheinen, auch wenn es sich um Ergänzungen des Herausgebers handelt, in normalisierter Schreibweise und gerader Schrift. In besonderen Fällen (z.B. bei Staccatopunkten oder Akzidenzien vor Vorschlagsnoten) werden eckige Klammern zur Kennzeichnung von Herausgeberzutaten verwendet. Stimmen, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch einen verbalen Hinweis aus einer anderen Stimmen abzuleiten sind (z.B. „col Basso"), sind mit Häkchen (⌐ ¬) über den jeweiligen Systemen gekennzeichnet.

Die Partitur enthält eine kleingestochene Aussetzung des Generalbasses als Ausführungsvorschlag.

Einleitung

Nach seiner Entlassung aus Dresdner Diensten hatte Johann Adolf Hasse rund zehn Jahre im Umfeld des Habsburger Hofes in Wien gelebt, ehe er mit seiner Frau Faustina und den Töchtern Maria Gioseffa („Pepina“) und Maria Christina – der Sohn Francesco Maria war inzwischen verheiratet – im August 1773 nach Venedig übersiedelte; so hatte er es ein Jahr zuvor in den aufschlussreichen Gesprächen mit dem englischen Musikhistoriker Charles Burney bereits angekündigt.[1] Die verbleibende Lebenszeit des Komponisten war überschattet von gesundheitlichen Problemen infolge von Gicht und hohem Lebensalter; hinzu kamen finanzielle Einbußen durch den Bankrott des venezianischen Ospedale degl'Incurabili und den Verlust aller Gelder, die Hasse dort angelegt hatte. Der Tod seiner Frau am 4. November 1781 nach mehr als 50 gemeinsamen Ehejahren traf den Komponisten besonders schwer. Mit Hilfe der unverheiratet gebliebenen älteren Tochter Pepina ordnete er schließlich seine Hinterlassenschaft und verfasste sein Testament. Hasse starb am 16. Dezember 1783 im Alter von 84 Jahren in Venedig. Die in diesem Band veröffentlichte Messe in g-Moll stammt aus dem Todesjahr und ist seine letzte Komposition.

Mit der Komposition des *Ruggiero*, dessen Mailänder Uraufführung von 1771 ein ziemliches Fiasko gewesen war, hatte sich Hasse letztmalig der Opernbühne zugewandt. Dennoch blieb er weiterhin schöpferisch tätig, wenn auch in anderen musikalischen Gattungen: So standen die späten Jahre in Venedig im Zeichen einer Neufassung seines Oratoriums *Il cantico de' tre fanciulli* (1774 für die Wiener Tonkünstlersozietät), der weltlichen Kantaten *La danza* (1775) und *Il ciclope* (1776) und der Kirchenmusik. Herausragende Zeugnisse seines Spätwerks sind die drei Messenvertonungen in Es-Dur (1779), D-Dur (1780) und g-Moll (1783), die Hasse ebenso wie das *Tantum ergo* Es-Dur (1780) aus alter Verbundenheit mit dem kursächsischen Hof für den gottesdienstlichen Gebrauch der katholischen Hofkirche zu Dresden schrieb und von Italien aus nach Sachsen schickte. Auf dem Titelblatt seiner Es-Dur-Messe von 1779 vermerkt der Autor, das Werk sei auf Geheiß der sächsischen Kurfürstin geschrieben worden – „per Clementissimo Comando di Sua Alt[ez]^{za} Ser[enissi]^{ma} Elettorale di Sassonia“.[2] Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis starb allerdings 1780, und für die beiden folgenden Hasse-Messen ist nicht belegt, ob diese vielleicht noch auf Grund einer zurückliegenden Bestellung entstanden sind, ob der Komponist die Werke aus eigenem Antrieb schrieb oder ob es andere Anlässe gab. Nach einer mündlichen Dresdner Überlieferung soll die Geburt von Prinzessin Maria Augusta von Sachsen zur Entstehung der vorliegenden g-Moll-Messe geführt haben.[3] Die Prinzessin war am 21. Juni 1782 zur Welt gekommen; sie war das einzige überlebende Kind von Kurfürst Friedrich August III. und seiner Gattin Amalie und damit eine Enkelin von Kurfürst Christian Friedrich und Maria Antonia Walpurgis. Auch wenn die Chronologie der Ereignisse plausibel erscheint, sprechen doch mindestens zwei Feststellungen gegen einen Zusammenhang von Maria Augustas Geburt und Hasses Messe: Einerseits fehlt in den relevanten musikalischen Quellen jeglicher Hinweis auf den besagten Anlass, und andererseits weisen – wie noch zu zeigen sein wird – einige Indizien darauf hin, dass Hasse mit diesem Werk sich eher einen eigenen Gedenkstein setzen als eine andere Person ehren wollte.

Die Spätmessen von Hasse stammen aus genau derselben Zeit, in der Wolfgang Amadeus Mozart seine drei letzten Ordinariumsvertonungen schrieb: die sogenannte „Krönungsmesse“ von 1779, die C-Dur-Messe von 1780 und die unvollendete c-Moll-Messe von 1782/83; ebenfalls etwa zeitgleich komponierte Joseph Haydn 1782 seine *Missa Cellensis* („Mariazeller Messe“). Sowohl Haydn wie Mozart hatten sich bereits in den 1760er Jahren um Anerkennung durch Hasse bemüht, der damals eine unbestrittene musikalische Autorität in ganz Europa war; beide hatten von den positiven Stellungnahmen des älteren Kollegen profitieren können.[4]

* * *

Im Zusammenhang mit der Dresdner Kirchenmusik sei in Erinnerung gerufen, dass die Albertinische Linie des Hauses Wettin seit dem politisch motivierten Konfessionswechsel, den Kurfürst Friedrich August I. („August der Starke“) im Jahr 1697 vollzogen hatte, wieder katholisch war – und dies inmitten der lutherischen Stammlande und bei einer weiterhin überwiegend lutherischen Bevölkerung. Die sächsische Hofkapelle war fortan neben ihrem Dienst in der Oper und bei der Kammermusik vor allem für die Begleitung der katholischen Hofgottesdienste zuständig, und der Kapellmeister hatte auf Anweisung die entsprechenden Kompositionen

[1] Vgl. Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, Bd. 2, Hamburg 1773, S. 234.

[2] Quelle: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl), Signatur *Mus.2477-D-2*. Gleicher Wortlaut auch auf dem autographen Fragment in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (A-Wn), Signatur *Mus. Hs.18359*.

[3] Vgl. die Anmerkung 23 im Kritischen Bericht mit Bezug auf einen handschriftlichen Eintrag in Quelle **D-P**.

[4] Vgl. Georg Feder, „Haydn und Hasse“, in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983)*, Laaber 1987 (Analecta Musicologica 25), S. 305–327; Reinhard Wiesend, „Hasse und Mozart – ein ungleiches Paar?“, in: *Hasse-Studien 2*, Stuttgart 1993, S. 5–27.

zu liefern. Bei Hasses Berufung nach Dresden, die um den Jahreswechsel 1733/34 wirksam wurde, dürfte neben seiner Reputation als Opernkomponist auch die Tatsache eine Rolle gespielt haben, dass er – obwohl aus einer norddeutschen protestantischen Organistenfamilie stammend – Mitte der 1720er Jahre in Neapel konvertiert war; insofern brachte er alle Voraussetzungen mit, um am sächsisch-polnischen Hof Karriere zu machen. Zu den Kirchenkompositionen seiner Dresdner Amtszeit gehören neben italienischen Passionsoratorien und Werken unterschiedlicher liturgischer Gattungen die Messe d-Moll und das *Te Deum* D-Dur, komponiert im Jahr 1751 zur Einweihung der neu erbauten katholischen Hofkirche, der heutigen Kathedrale des Bistums Dresden-Meißen.

Ebenso wie ihre Schwesterwerke ist Hasses Messe in g-Moll mit vier Solostimmen, Chor und einem für die damalige Zeit großen Orchester unter Einschluss von Trompeten und Pauken besetzt. Das Werk entspricht jenem Missa-solemnis-Typ, der im 18. Jahrhundert weit verbreitet war und der in Bachs h-Moll-Messe, der *Missa Cellensis in honorem B. M. V.* („Cäcilienmesse") von Joseph Haydn oder der erwähnten c-Moll-Messe von Mozart seine allgemein bekanntesten Beispiele gefunden hat. Neben großer Besetzung und entsprechender zeitlicher Ausdehnung kennzeichnet es eine Missa solemnis des 18. Jahrhunderts außerdem, dass ihre Ordinariumsteile üblicherweise aus mehreren musikalisch autonomen Sätzen unterschiedlichen Typs bestehen, wobei die solistischen Gesangsnummern eine mehr oder weniger ausgeprägte Nähe zum Opernstil aufweisen und vielfach hohe technische Ansprüche stellen.[5] In Kyrie und Gloria seiner g-Moll-Messe folgt Hasse dieser Konvention besonders deutlich: Das gemäß der Textgliederung dreisätzige Kyrie beginnt mit einem pathetischen Chorsatz und endet mit einer Fuge, die dem Stile antico verpflichtet ist. Kontrastierend in Tongeschlecht und Besetzung, folgt das in der Mitte stehende Duett *Christe eleison* dem Modell der zweiteiligen Kirchenarie, das auch mehreren der späteren Arien und Ensembles zugrunde liegt.[6] – Vom Gloria an überwiegen Sätze in Dur-Tonalität, Trompeten und Pauken treten als festliche Klangkomponente hinzu. Das Gloria selbst umfasst acht Sätze, darunter neben Chören, Arien und der traditionellen Schlussfuge auch ein für Hasse seltenes Soloquartett. Herausragend ist das *Qui tollis*: Das ausdrucksstarke Stück wird geprägt durch die Solostimme mit ihrem großen Ambitus, den respondierend und bekräftigend hinzutretenden Chor, die Klangfarben der solistischen Bläser und die einheitsstiftende Wiederkehr musikalischer Motive.

Die meisten Credo-Vertonungen von Hasse bestehen aus drei oder vier eigenständigen Sätzen, die in einigen Fällen direkt aneinander anschließen und die nach allgemeinem Brauch oft mit einer Fuge enden. Die Berichte von der Menschwerdung und dem Leiden Jesu stellen traditionsgemäß den emphatischen Mittelpunkt des Glaubensbekenntnisses dar, und die sie umrahmenden schnellen Sätze können (wie in der d-Moll-Messe von 1751) durch gleiche Instrumentalmotivik aufeinander Bezug nehmen. In seiner letzten Messe geht Hasse noch einen Schritt weiter, indem er ein Credo komponiert, das durch unmittelbare Anschlüsse aller seiner Abschnitte und durch thematische Rekapitulationen innerhalb der Eckteile zu einer neuartigen Geschlossenheit gelangt.[7] Anders als im Gloria hat Hasse die Intonation zum Credo nicht mitvertont, sondern sie der Ausführung durch den Priester überlassen.[8]

Hasses drei letzte Messen enthalten neben den üblichen Ordinariumsteilen jeweils einen als „Mottetto" bezeichneten Einlagesatz. In den Manuskripten ist dieser zumeist separat überliefert, doch wird seine liturgische Platzierung als Begleitgesang zum Offertorium durch mehrere Fakten zweifelsfrei bestätigt.[9] Den Mottetti aus Hasses Messen von 1779 und 1780 liegen allerdings keine der approbierten Propriumstexte zugrunde, sondern einzelne Psalmverse ohne konkrete liturgische Festlegung. Da der Priester den für das jeweilige Tagesfest vorgeschriebenen Offertoriumstext ohnehin still rezitierte, waren derartige Einlagesätze mit relativ freier Textauswahl seinerzeit ebenso gestattet wie rein instrumentale Darbietungen. Der Mottetto *Ad te levavi animam meam* („Zu dir erhebe ich meine Seele") aus der g-Moll-Messe verwendet ebenfalls keinen gebräuchlichen Offertoriumstext, aber auch keine wörtlich übernommenen Bibelverse; vielmehr handelt es sich um ein Gebet mit Anklängen an Psalm 24,1 (*Ad te levavi animam meam*), an Psalm 119,1 („ad te, o Jesu, clamavi cum tribularer"), an das „Dies irae" aus dem Requiem („Ah, salva me fons summae pietatis") und an Hosea 11,4 („vinculis caritatis"). Wer diese Worte ausgewählt und redigiert hat, ist nicht bekannt; bemerkenswert ist aber, dass die identifizierten Verse mehrheitlich zur Totenliturgie gehören. In der Textaussage also eindeutig, in der musikalischen Realisierung aber ohne Zeichen von nachlassender Inspiration oder Resignation, macht der Mottetto zu Hasses Opus ultimum in bewegender Weise deutlich, dass der Komponist um sein nahes Ende wusste. Hasse hat sich mit diesem Satz – und mit der Messe überhaupt – sein eigenes Epitaph gesetzt.

---

[5] Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die Messe", in: ders. und Christoph Krummacher (Hg.), *Geschichte der Kirchenmusik*, Teilbd. 2, Laaber 2012, S. 216–232, bes. S. 222ff. – Der sogar in der Fachliteratur für diesen Messentyp häufig gebrauchte Begriff „Kantatenmesse" ist sowohl unhistorisch als auch sachlich falsch.

[6] Zu diesem Satztyp vgl. Wolfgang Hochstein, „Stil und Form in der Kirchenmusik", ebenda, S. 204–215, bes. S. 213f. – Möglicherweise soll die auch in anderen Messen Hasses anzutreffende Besetzung des *Christe eleison* mit zwei Singstimmen als partielle Analogie zur zweiten göttlichen Person verstanden werden.

[7] Vgl. Wolfgang Hochstein, „Anmerkungen zu den Credo-Vertonungen von Hasse", in: *Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart*, Stuttgart 2013 (Hasse-Studien, Sonderreihe 3), S. 87–111, bes. S. 105–107.

[8] Nach liturgischer Vorschrift müssen die Intonationen von Gloria und Credo immer vom Priester gesungen werden. Dass jedoch in einer Missa solemnis die Gloria-Einleitung regelmäßig mitvertont wird, hängt mit dem Streben der Komponisten zusammen, diesen Messenteil mit einem festlichen Gestus beginnen zu können (was zum Text „et in terra pax" kaum möglich wäre). Im Credo stellt sich dieses Problem nicht, und deshalb verzichten hier auch viele Missae solemnes auf eine Vertonung der Intonationsworte – wenn sie den Satz nicht mit einer Bezugnahme auf die gregorianische Intonationsmelodie beginnen.

[9] Der zur D-Dur-Messe von 1780 gehörige Einlagesatz *Tollite hostias* trägt auf allen relevanten Quellen den Vermerk „per l'Offertorio"; außerdem sind die Mottetti aller drei Spätmessen im handschriftlichen Katalog von Hasses Dresdner Kirchenmusik jeweils zwischen Credo und Sanctus eingeordnet (vgl. den „Catalogo della Musica di Chiesa composta di Giov: Adolfo Hasse", abgedruckt in: *Hasse-Studien 4*, Stuttgart 1998, dort S. 73–75).

Nach einer langsamen Einleitung geht das Sanctus bei „Pleni sunt caeli" in schnelles Tempo über. Dies entspricht einer ebensolchen Konvention wie die Vertonung des Benedictus in einem eigenen Satz, denn damals wurde dieses Stück (zumindest in Pontifikalämtern und anderen herausgehobenen Gottesdiensten) nicht im Anschluss an das Sanctus, sondern erst nach der Wandlung vorgetragen.[10] Mit dem feierlichen Ernst dieser gottesdienstlichen Situation erklärt sich auch die in Besetzung und Dynamik zurückgenommene Gestaltung, mit der das Benedictus beginnt, ehe zum *Hosanna* regelhaft auf die entsprechende Stelle aus dem Sanctus zurückgegriffen wird. – In seiner Vertonung des Agnus Dei dürfte es Hasse in erster Linie darum gegangen sein, dem liturgischen Text mit seinen Bitten um Erbarmen und um Frieden eine angemessene Wiedergabe zu verleihen; dies war ihm offensichtlich wichtiger als eine effektvolle Finalwirkung.

Hasses g-Moll-Messe ist geprägt durch eine tiefgründige Umsetzung der Texte, durch die Schönheit ihrer musikalischen Einfälle und eine unverkennbare satztechnische Gediegenheit; die Instrumentierung mit den mehrfach solistisch eingesetzten Holzbläsern ist von großer Farbigkeit. Dies alles macht das Werk zu einer der herausragenden Ordinariumsvertonungen aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.

Während die Messen von 1779 und 1780 nicht nummeriert waren, hat Hasse die vorliegende Komposition ausdrücklich als „Terza messa intiera" (also als seine dritte vollständige Messe) bezeichnet. Die perfekte Dreizahl mag in diesem Fall als Abrundung nicht nur dieser letzten Werkgruppe, sondern des Hasse'schen Schaffens schlechthin verstanden werden, während das Attribut „intiera" insofern bedeutsam ist, als es die vom Komponisten intendierte zyklische Einheit der g-Moll-Messe hervorhebt. Dies gilt für die beiden anderen Spätmessen in gleicher Weise und unterscheidet sie von einigen früheren Werken dieser Gattung, bei denen es sich eher um lose Zusammenstellungen von Ordinariumssätzen gehandelt hatte, die sich im Bedarfsfall auch anders miteinander kombinieren ließen.[11]

Typisch für Hasses Spätwerk sind recht ausführliche Vortragsanweisungen, wie sie sich in der g-Moll-Messe etwa beim ersten Kyrie, dem *Domine Fili unigenite* oder dem *Qui tollis* finden. Da der Komponist von Venedig aus die Einstudierung seiner Komposition nicht selbst beaufsichtigen oder leiten konnte, hat er durch solche detaillierten Anweisungen sicherstellen wollen, dass die Wiedergabe seiner Vorstellung entsprach. Leider wissen wir nichts Genaues darüber, wann und durch wen die g-Moll-Messe erstmals aufgeführt wurde. Es ist nicht einmal bekannt, ob nach dem Tod von Maria Antonia Walpurgis auf Seiten des sächsischen Hofes überhaupt noch ein größeres Interesse an der Musik des ehemaligen Hofkapellmeisters bestand. Immerhin wurde auf Grundlage der Partitur, die Hasse 1783 als Kopiervorlage nach Dresden geschickt hatte und die heute in der Bibliothèque nationale zu Paris aufbewahrt wird, außer einer Dirigierpartitur auch das gesamte Stimmenmaterial erstellt – ein beträchtlicher Aufwand, der ohne konkrete Aufführungsabsicht sicherlich nicht betrieben worden wäre.[12] Allem Anschein nach ist es wenige Jahre darauf tatsächlich zu einer Einstudierung unter Johann Gottlieb Naumann, dem großen Verehrer und späteren Amtsnachfolger Hasses, gekommen; denn von Naumanns Hand stammen die Eintragungen einiger Sänger-Namen in den Dresdner Aufführungsmaterialien. Diese Personen – es handelt sich um die Kastraten Beretta, Bellaspica, Caselli und Coppola – waren jedoch erst ab August 1787 zeitgleich am sächsischen Hof engagiert, und deshalb muss das besagte Datum als frühester greifbarer Termin für die Darbietung der Messe betrachtet werden;[13] ob es sich dabei um die Uraufführung gehandelt hat, muss zunächst jedoch offen blieben. Bezeugt sind ferner zwei Aufführungen durch die Dreyßigsche Singakademie zu Dresden in den Jahren 1855 und 1857,[14] ehe das Werk vermutlich für mehr als ein Jahrhundert der Vergessenheit anheim fiel. Das noch heute in Dresden vorhandene Stimmenmaterial weist einige Eintragungen und Korrekturen auf, die allem Anschein nach bei den ersten Einstudierungen der Messe vorgenommen wurden; ein paar Schreibfehler sind allerdings stehen geblieben, was den Schluss zulässt, dass diese bei den Proben gar nicht bemerkt wurden. – In jüngerer Zeit hat es einige Aufführungen von Hasses g-Moll-Messe und bereits zwei CD-Einspielungen unter der Leitung von Ludwig Güttler gegeben.

In Walther Müllers Studie über Hasses Kirchenmusik spielt die g-Moll-Messe keine Rolle, und David James Wilson geht in seiner Dissertation nur beiläufig auf die Komposition ein.[15] Etwas ausführlichere Darstellungen finden sich bei Roberto Gorini und Raffaele Mellace.[16]

* * *

Die Quellen der g-Moll-Messe von Hasse werden heute in der Bibliothèque nationale de France zu Paris, in der Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" zu Mailand und

---

[10] Über das Benedictus seiner vorangehend genannten D-Dur-Messe hat Hasse selbst die Anweisung „Dopo l'Elevazione" gesetzt.

[11] Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die Überlieferung von Hasses Messen in den Bibliotheken zu Dresden und Mailand", in: Szymon Paczkowski/Alina Żórawska-Witkowska (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, Warszawa 2002 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/XII), S. 155–173, bes. S. 167.

[12] In der besagten Partiturvorlage fehlt der Mottetto, für den es demzufolge auch kein Aufführungsmaterial gibt. Nähere Ausführungen zu den Quellen finden sich im Kritischen Bericht ab S. 220.

[13] Vgl. die Kommentare zu den Titelaufnahmen der Signaturen *Mus.2477-D-48,2* und *Mus.2477-D-48,3* bei Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999. Siehe auch die Beschreibung von Quelle **D-St** im Kritischen Bericht auf S. 227f.

[14] Vgl. im Kritischen Bericht die Beschreibung von Quelle **D-P** auf S. 228f. einschließlich der dortigen Anmerkung 23.

[15] Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik*, Leipzig 1911; hier ist die Messe lediglich auf S. 177 als „Messa Nr. 10" verzeichnet. – David James Wilson, *The Masses of Johann Adolf Hasse*, Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1973.

[16] Roberto Gorini, „Le messe di J. A. Hasse nei manoscritti della biblioteca del Conservatorio di Milano", in: Lippmann (Hg.), *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit"* (wie Anm. 4), S. 429–458, bes. S. 443–449. – Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo 2004, S. 377–392.

in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden aufbewahrt. Der Herausgeber dankt den Leitungen der Musikabteilungen dieser Bibliotheken sowie ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dafür, dass sie Mikrofilme bzw. digitale Kopien der Handschriften bereitgestellt, schriftliche Anfragen beantwortet und die Publikationsgenehmigung erteilt haben; auch bei seinen Arbeiten vor Ort wurde der Herausgeber in zuvorkommender Weise unterstützt. Besonderer Dank gilt Frau Dr. Ortrun Landmann, Herrn Prof. Dr. Klaus Hofmann und Herrn Prof. Dr. Reinhard Wiesend für die gründliche Durchsicht des Manuskripts und für manchen hilfreichen Ratschlag.

Hinweise zur Besetzung und Aufführung

Für die Besetzung der g-Moll-Messe können weiterhin jene Regeln als Orientierung dienen, die zu Hasses Wirkungszeit in Dresden gültig waren: Bei festlichen Anlässen bestand das dortige Kirchenmusikensemble aus „16 Vokalstimmen (8 Kastraten- und Männerstimmen, 8 Kapellknaben), zweimal 6 oder zweimal 8 Violinen, 4 Bratschen, starkem Generalbass in wechselnder Zusammensetzung und den jeweils benötigten Bläsern“;[17] die Holzbläser waren seinerzeit chorisch besetzt. Bis auf die Kapellknaben gehörten alle übrigen Ausführenden zur großen „Capell- und Cammermusique“, die neben dem vorrangigen Kirchendienst für den Opernbetrieb zuständig war und sich ausschließlich aus Kräften von höchster Professionalität zusammensetzte. Für die Vokalsolisten war es damals selbstverständlich, auch im Tutti mitzuwirken; Frauen hingegen haben in der Kirche grundsätzlich nicht gesungen.

In den Fugen läuft die Generalbass-Stimme nach üblicher Praxis als Basso seguente mit der jeweils tiefsten Singstimme. Dabei zeigt die Schlüsselung an, welche Instrumente jeweils mitzuwirken haben: Partien im Sopran- oder Altschlüssel – sie sind in der Edition im Violinschlüssel wiedergegeben – werden nur von der Orgel gespielt, beim Wechsel zum Tenorschlüssel treten die Violoncelli hinzu, beim Bass-Schlüssel die Kontrabässe. Leider wird der Einsatz der Tutti-Fagotte in den überlieferten Partituren nicht geregelt; das zeitgenössische Dresdner Stimmenmaterial führt die Fagotte in der Kyrie-Fuge und der Schlussfuge des Credo jeweils mit den Celli und lässt sie folglich auch die im Tenorschlüssel notierten Passagen mitspielen, während die Fagotte in der Schlussfuge des Gloria die Kontrabässe verdoppeln und nur die im Bass-Schlüssel geschriebenen Stellen zu spielen haben.[18]

An Verzierungen verwendet Hasse vor allem Vorschlagsnoten (Appoggiaturen) und Triller.[19] Als Faustregel kann gelten, dass lange Vorschläge vor konsonierenden Hauptnoten, kurze Vorschläge eher vor dissonierenden Hauptnoten angebracht sind. Überdies bekommen lange Vorschläge bei zweizeitigen rhythmischen Verhältnissen den halben und bei dreizeitigen Verhältnissen zwei Drittel vom Wert der Hauptnote (zweizeitig z. B. in Takt 2 des *Domine Fili unigenite*, dreizeitig z. B. in Takt 26 des *Quoniam*). Diese gewünschte Ausführung wird gelegentlich auch dadurch verdeutlicht, dass Appoggiaturen gleichzeitig auf zweierlei Art anzutreffen sind – nämlich als Vorschlagsnote und in ausgeschriebener rhythmischer Notation (z. B. in Takt 48 des *Christe eleison*). In der Bassbezifferung lässt Hasse die durch Appoggiaturen gebildeten Vorhalte im Allgemeinen unberücksichtigt. Wörtlich genommen bedeutet dies, dass im Continuo bereits der Auflösungsakkord zu spielen ist, während einer seiner Töne in den Oberstimmen noch vorgehalten wird (z. B. in Takt 65 des ersten Gloria-Satzes). Das dabei entstehende Dissonanzproblem kann insbesondere bei langen Vorhalten bzw. eher langsamen Tempi nicht unerheblich sein. Geradezu „Hassetypisch“ ist jener spannungsvolle Doppelvorhalt mit kleiner Sexte vor verminderter Quinte und verminderter Oktave vor kleiner Septime, wie er in Takt 14 des *Gratias* auftritt.

Bei der Ausführung langer Vorhalte ist der sogenannte „Abzug“ zu beachten: Vorschlag und Hauptnote sind eng zu binden; dabei ist die Appoggiatur betont, und die Hauptnote wird merklich zurückgenommen und abphrasiert. Gelegentlich schreibt Hasse in einigen Stimmen Vorschlagsnoten und in anderen – obwohl unisono geführt – jedoch nicht (vgl. Takt 3 des Credo). Es sei den Ausführenden überlassen, solche Stellen bei Bedarf anzugleichen. – Kurze Vorschläge sind dort angebracht, wo das erwähnte Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis gegeben ist und wo Tempo und Charakter des Satzes für eine solche Ausführung sprechen.

Triller beginnen in der Regel mit der oberen Nebennote. Eine Notierung wie in den Takten 1 und 2 sowie 5 und 6 des *Christe eleison* zeigt an, dass Triller an derartigen Parallelstellen jeweils mit Nachschlag zu spielen sind. Im *Qui tollis* und Benedictus sieht Hasses eigene Schreibweise so aus, als wolle er einen Unterschied zwischen Triller (geschrieben *tr*) und Doppelschlag (hier geschrieben ~) deutlich machen.

In der Setzung von Legatobögen, Keilen und anderen Vortragszeichen verfährt der Komponist keineswegs konsequent; musikalisch gleiche Stellen weisen also nicht unbedingt dieselben Bezeichnungen auf. Bei der Ausführung wird vielfach nach Simile-Art zu verfahren sein. Trotzdem bleibt es den Interpreten im Einzelfall überlassen, ob sie einander ähnliche Stellen tatsächlich angleichen oder ob sie die kleinen Varianten, die alle Quellen enthalten, nicht vielmehr als Zeichen bewusster Vielfalt und Abwechslung deuten wollen. Im Übrigen sind Bögen und Keile in den Streicherstimmen allem Anschein nach häufig als Strichbezeichnungen zu interpretieren. So erklärt es sich, dass viele dieser Zeichen bei Flöten oder Oboen fehlen, wenn diese die Violinen verdoppeln (vgl. die Takte 126–127 im Agnus Dei). Für die Edition

[17] Ortrun Landmann, „Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek“, in: Lippmann (Hg.), *Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“* (wie Anm. 4), S. 459–494, Zitat S. 490.

[18] Vermutlich wurde diese Rollenverteilung bei der Erstellung des Orchestermaterials auf Veranlassung des Kapellmeisters oder des Konzertmeisters vorgenommen; sie muss nicht als bindend betrachtet werden.

[19] Zum Folgenden vgl. die grundlegenden Kapitel in den zeitgenössischen Lehrwerken: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 193–237; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*,Teil II, Berlin 1762, S. 185–219; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl., Breslau 1789, S. 77–89.

ergibt sich daraus ein Problem: Wenn Flöten oder Oboen in den Partiturquellen nach einigen ausgeschriebenen Tönen per Devise an die Streicher gekoppelt sind, kann die Situation eintreten, dass die ersten Töne keine Artikulationszeichen tragen, während für die Colla-parte-Töne jene Keile oder Bögen übernommen wurden, die in den Streicherstimmen vorhanden sind (vgl. die Takte 128–131 im Agnus Dei). Die Benutzer müssen sich dieses Umstands bewusst sein, damit sie nicht annehmen, Hasse hätte etwa die Oboen-Triolen in den Takten 126 und 128 des Agnus Dei unterschiedlich artikuliert wissen wollen.

Als gleichbedeutende Zeichen für eine gewünschte Ondeggiando-Ausführung (Bogenvibrato bei Streichern bzw. periodischer Atemimpuls bei Bläsern) verwendet Hasse eine Schlangenlinie zu den entsprechenden Noten oder eine Schreibweise mit Staccatopunkten und Legatobogen (vgl. im *Qui tollis* die Takte 127–128 und 130 in Violine II).

In vier Sätzen ist für die Geigen der Gebrauch des Dämpfers vorgeschrieben. Dabei versteht es sich auch ohne besonderen Hinweis, dass die Dämpfer am Ende des *Christe eleison* und des *Domine Fili unigenite* sowie nach dem Mottetto wieder abgenommen werden. Im Benedictus dürfte es sinnvoll sein, die Sordini während der Solokadenz zu entfernen.

Zu Beginn eines Satzes gilt Forte als normale Anfangsdynamik; eine Ausnahme wie im *Qui tollis* wird eigens angegeben. Bei den Flöten mit ihrer damals geringen dynamischen Spannbreite schreibt Hasse grundsätzlich keine Lautstärke vor.[20]

Zur Aussprache des Lateinischen darf angenommen werden, dass seinerzeit in Dresden eine italienische Lautung üblich war.[21]

Weitere Hinweise, die für die Aufführungspraxis relevant sein können, finden sich in Abschnitt I.2 des Kritischen Berichts. Vorschläge des Herausgebers zur Ausführung der Solokadenzen stehen unten auf den jeweiligen Partiturseiten.

Geesthacht/Elbe, im Mai 2014 Wolfgang Hochstein

Mottetto
Ad te levavi animam meam,
ad te, o Jesu, clamavi
cum tribularer.
Dolorem meum Domine
clemens mitigasti,
me de manu iniqua liberasti.
Ah, salva me fons summae pietatis,
et liga cor meum
vinculis caritatis, o Jesu.

Zu dir erhebe ich meine Seele,
zu dir, o Jesu, rufe ich
in meiner Bedrängnis.[22]
Meinen Schmerz, o Herr,
besänftigst du mild,
befreist mich aus feindlicher Hand.
Ah, rette mich, du höchster Gnadenquell,
und binde mein Herz
mit Fesseln der Nächstenliebe, o Jesu.

---

[20] Die singuläre Piano-Anweisung in Takt 32 des *Agnus Dei* wurde in der Edition weggelassen, weil sie offenbar analog zu den Oboen gesetzt war und nachfolgend auch nicht aufgehoben wird.
[21] Vgl. Vera U. G. Scherr, *Aufführungspraxis Vokalmusik. Handbuch der lateinischen Aussprache*, Kassel 1991, bes. Kapitel VI.
[22] Das Tempus des Lateinischen wird hier als präsentisches Perfekt wiedergegeben.

Preface

To mark the 300th anniversary of the birth of Johann Adolf Hasse (1699–1783) the Hasse-Gesellschaft Bergedorf has begun to issue a selection of the works of this composer who was born at Bergedorf (near Hamburg), in a critical edition. The Hasse-Werkausgabe (HWA) is to consist of error-free texts which will both supply the needs of scholars, and provide the basis for materials for performance.

The HWA comprises six sections:

Section I:	Operas, Intermezzi
Section II:	Serenatas, Feste teatrali
Section III:	Oratorios
Section IV:	Church music
Section V:	Secular cantatas, Vocal chamber music
Section VI:	Instrumental music

Within the sections the various volumes will be numbered in the order of their publication.

Each volume contains a large-scale work or several shorter compositions related in character, together with an Introduction giving information concerning the history of the work and its survival, with details of performance practice, illustrations and the Critical Report. Compositions which exist in several authentic versions are generally published in one chosen form. The publication of vocal compositions includes separate copies of the texts in German and English translations, apart from the generally known Mass and Requiem texts. The volumes in sections I–III contain the original libretto of the published version, if it still exists, in a photocopied reprint.

The scores are laid out in the actual manner which today has become standard practice for 18th-century music (woodwinds, brass and timpani, high strings, voices, continuo): in the case of transposing instruments the original notation has been retained. As a general rule only modern clefs have been used.

The composition as given in the principal source is reproduced in normal-sized, Roman characters. The musical text is carefully modernized and unified in such matters as stems, tails and rhythmic figures. In accordance with standards accepted today, the singing texts are printed so as to preserve their original phonetic structure. Editorial additions are indicated as follows: added notes, rests, accidentals, and wedges appear in small print; added slurs are shown as broken lines. Other additions, including dynamics and textual additions, are written in italics. Exceptions to these rules are titles of works, headings, movement titles and details of scoring: these are printed in normal Roman characters even if they are editorial additions. In special cases square brackets are used to indicate additions (e.g., staccato dots or accidentals which appear before appoggiaturas). Parts which are not written out in the source, but which are referred to verbally in relation to another part (e. g. „col Basso"), are identified by markings (⌐ ¬) above the stave.

The score includes a realization of the figured bass, in small print, as a suggestion for use in performance.

Introduction

After being dismissed from service in Dresden, Johann Adolf Hasse spent about ten years in the environment of the Hapsburg court in Vienna before moving to Venice in August 1773 with his wife Faustina and two daughters Maria Gioseffa ("Pepina") and Maria Christina – his son Francesco Maria had married in the meantime. Hasse had already announced this plan to the English music historian Charles Burney during their informative conversations a year earlier.[1] The composer's remaining years were overshadowed by health problems as a result of gout and his advanced age; they were exacerbated by financial losses caused by the insolvency of the Venetian Ospedale degl'Incurabili and the loss of all the money that Hasse had invested in it. The death of his wife on 4 November 1781 after more than 50 years of marriage was a severe blow to the composer. With the assistance of his elder daughter Pepina, who had remained unmarried, he finally put his affairs in order and drew up his last will and testament. Hasse died in Venice on 16 December 1783, at the age of 84. The Mass in G minor published in this volume is his last composition; it dates from the year of his death.

Hasse's last work for the opera stage was *Il Ruggiero;* the premiere in Milan in 1771 proved to be quite a fiasco. Nevertheless, he remained active as a composer, albeit focusing on other musical genres: landmarks of his late years in Venice were a revised version of his oratorio *Il cantico de' tre fanciulli* (composed in 1774 for the "Wiener Tonkünstlersozietät"), the secular cantatas *La danza* (1775) and *Il ciclope* (1776), and church music. The three mass settings in E-flat major (1779), D major (1780) and G minor (1783) are outstanding examples of Hasse's late works: like the *Tantum ergo* in E-flat major (1780), they were written in a spirit of long-standing affinity for the Saxon court for liturgical use in the Catholic court church in Dresden, and sent to Saxony from Italy. On the title page of his Mass in E-flat major of 1779, the composer notes that the work was written at the behest of the Electress of Saxony – "per Clementissimo Comando di Sua Alt[ez]^{za} Ser[enissi]^{ma} Elettorale di Sassonia."[2] However, the Electress Maria Antonia Walpurgis died in 1780, and it is not known whether the two following masses were also composed in fulfillment of a previous commission, whether the composer wrote the works of his own accord or whether they were for other occasions. According to an oral tradition in Dresden, the birth of Princess Maria Augusta of Saxony is believed to have been the occasion for the composition of the present Mass in G minor.[3] The princess was born on 21 June 1782; she was the only surviving offspring of Elector Friedrich August III and his wife Amalie, and thus a granddaughter of Elector Christian Friedrich and Maria Antonia Walpurgis. Even if the chronology of the events seems plausible, there are at least two arguments against a connection between Maria Augusta's birth and Hasse's mass: On the one hand, the relevant musical sources do not furnish any hint of the occasion in question, and on the other hand – as will be illustrated below – there are several indications that, rather than honoring another person, Hasse intended this work to be a memorial to himself.

Hasse's late masses were composed during exactly the same years in which Wolfgang Amadeus Mozart wrote his last three settings of the Ordinary: the so-called "Coronation Mass" of 1779, the Mass in C major of 1780 and the uncompleted Mass in C minor of 1782/83; at about the same time, Joseph Haydn composed his *Missa Cellensis* ("Mariazell Mass") in 1782. Already during the 1760s, both Haydn and Mozart had sought Hasse's approval and were able to profit from the older colleague's positive testimonials; at the time, Hasse was regarded as an uncontested musical authority in all of Europe.[4]

* * *

In connection with sacred music in Dresden, it should be remembered that after the politically motivated conversion of Elector Friedrich August I ("August the Strong"), which occurred in 1697, the Albertine line of the Wettin dynasty was once again Catholic – in the middle of the Lutheran patrimonial lands and with a population that remained predominantly Lutheran. The duties of the Saxon court orchestra henceforth included, in addition to opera and chamber music performances, first and foremost the accompaniment of the Catholic court church services, and the Kapellmeister had to supply the appropriate compositions on demand. Hasse's appointment in Dresden, which became effective at the end of 1733, was probably influenced favorably by the fact that – even though he was descended from a North German Protestant family of organists – he had converted to Catholicism in Naples in the mid-1720s. He was thus eminently suited to make a career at the Saxon-Polish court. The

---

1 Cf. Charles Burney, *Tagebuch seiner musikalischen Reisen,* vol. 2 (Hamburg, 1773), p. 234.

2 Source: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl), shelf mark *Mus.2477-D-2.* The same words also appear on the autograph fragment in the Österreichische Nationalbibliothek Vienna (A-Wn), shelf-mark *Mus.Hs.18359*.

3 Cf. note 23 in the Critical Report referring to a handwritten remark in source **D-P**.

4 Cf. Georg Feder, "Haydn und Hasse," in: Friedrich Lippmann (ed.), *Colloquium "Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit" (Siena 1983)* (Laaber, 1987) (Analecta Musicologica 25), pp. 305–327; Reinhard Wiesend, "Hasse und Mozart – ein ungleiches Paar?" in: *Hasse-Studien 2* (Stuttgart, 1993), pp. 5–27.

sacred compositions dating from Hasse's time in Dresden include, in addition to Italian Passion oratorios and liturgical works of various categories, the Mass in D minor and the *Te Deum* in D major, composed in 1751 for the consecration of the newly built Catholic court church, which today is the Cathedral of the Diocese of Dresden-Meißen.

Like its sister masses, Hasse's Mass in G minor is scored for four soloists, choir and an orchestra, which was a large ensemble for that time, including trumpets and timpani. The work corresponds to the "missa solemnis" type which was widely prevalent during the 18th century and of which Bach's Mass in B minor, Joseph Haydn's *Missa Cellensis in honorem B. M. V.* ("St. Cecilia Mass") and the C Minor Mass by Mozart mentioned above are the best known representatives. It is characteristic of the 18th century missa solemnis – apart from the lavish scoring and corresponding length – that the sections of the Ordinary usually consist of several musically autonomous movements of contrasting styles; the soloistic vocal movements display a, more or less, close affinity to operatic style and are frequently technically highly challenging.[5] In the Kyrie and Gloria of his Mass in G minor, Hasse follows this convention very clearly. The Kyrie – in three movements corresponding to the textual structure – opens with an impassioned choral movement and ends with a fugue which pays homage to the "stile antico." The central duet *Christe eleison*, contrasting in both tonality and scoring, follows the model of the binary church aria, a form on which several of the later arias and ensembles are also based.[6] – From the Gloria onwards, the movements in major keys are in the majority, trumpets and timpani being added to evoke a festive character. The Gloria itself comprises eight movements, among which – in addition to choruses, arias and the traditional closing fugue – there is also a solo quartet, which is rare for Hasse. The *Qui tollis* is outstanding in its expressivity, characterized by a solo voice of remarkable range, the choir which joins in response and affirmation, the sonorities of the solo wind instruments and the unifying reiteration of musical motives.

Most of Hasse's Credo settings consist of three or four independent movements which in some cases are directly connected to each other and often, in accordance with general custom, end with a fugue. Traditionally, the narrative concerning Christ's Incarnation and Passion form the emphatic central focus of the confession of faith, and the fast movements which form the framework around them may (as in the Mass in D minor of 1751) refer to each other by means of related instrumental motives. In his last mass, Hasse goes one step further: he composes a Credo which, by means of the immediate connection of all its sections as well as by the thematic recapitulation within the outer movements, attains a novel synthesis.[7] Unlike in the Gloria, Hasse did not set the intonation of the Credo, leaving this to be executed by the priest.[8]

In addition to the usual settings of the Ordinary, Hasse's last three masses all contain an interlude movement designated "Mottetto." In the manuscripts, these have, for the most part, been handed down separately, but several facts leave no doubt as to their liturgical placement as vocal accompaniment to the offertory.[9] The Mottetti from Hasse's masses of 1779 and 1780 are, however, not based on approved Proper texts but on single psalm verses without any concrete liturgical connection to the text of the Proper. Since the offertory text prescribed for the respective feast day was, in any event, recited silently by the priest, such interlude movements with relatively free choice of text were just as permissible during Hasse's time as purely instrumental compositions. The Mottetto *Ad te levavi animam meam* ("Unto thee do I lift up my soul") from the Mass in G minor uses neither a customary offertory text, nor verses taken verbatim from the Bible; rather, it takes the form of a prayer with references to Psalm 24 (25):1 ("Ad te levavi animam meam"), to Psalm 119 (120):1 ("ad te, o Jesu, clamavi cum tribularer"), to the "Dies Irae" from the Requiem ("Ah, salva me fons summae pietatis"), and to Hosea 11:4 ("vinculis caritatis"). It is not known who selected and edited these texts, but it is remarkable that most of the identifiable verses belong to the liturgy for the dead. Unequivocal in its text message, albeit with no indication of waning inspiration or of resignation in its musical realization, the Mottetto for Hasse's last work makes it poignantly clear that the composer was aware of his approaching end. With this movement – indeed, with this Mass – Hasse created his own epitaph.

After a slow introduction, the Sanctus changes to a fast tempo at "Pleni sunt caeli." This corresponds to a convention similar to that of setting the Benedictus in a separate movement: at the time – at least in pontifical masses and other extraordinary church services – this piece was not performed directly after the Sanctus, but only after the consecration.[10] The festive solemnity of this liturgical situation also explains the muted dynamics and orchestration with which the Benedictus opens, before – as is customary – the *Hosanna*

[5] Cf. Wolfgang Hochstein, "Die Messe" in: ibid. and Christoph Krummacher (eds.), *Geschichte der Kirchenmusik*, fascicle 2 (Laaber, 2012), pp. 216–232, esp. p. 222ff. – The term "cantata mass" which is frequently applied to this mass type, even in specialist literature, is both historically and factually incorrect.

[6] With reference to this type of movement cf. Wolfgang Hochstein, "Stil und Form in der Kirchenmusik," ibid., pp. 204–215, esp. p. 213f. – It is possible that the scoring of the *Christe eleison* for two voices, which can also be found in other Hasse masses, can be regarded as a partial analogy to the second consubstantial person of God.

[7] Cf. Wolfgang Hochstein, "Anmerkungen zu den Credo-Vertonungen von Hasse," in: *Johann Adolf Hasse. Tradition, Rezeption, Gegenwart* (Hasse-Studien, Sonderreihe 3, Stuttgart, 2013), pp. 87–111, esp. pp. 105–107.

[8] According to liturgical precepts, the intonations of the Gloria and the Credo must always be sung by the priest. The fact that the intonation of the Gloria in a missa solemnis is regularly composed must be seen in conjunction with the composer's objective of beginning this section of the mass with a festive gesture (which would hardly be possible with the text "et in terra pax"). This is not a problem in the Credo, which is why its intonation is not generally set in missae solemnes, unless the movement begins with a reference to the Gregorian melody of the intonation.

[9] *Tollite hostias*, the inserted movement belonging to the Mass in D major of 1780, is marked "per l'Offertorio" in all the relevant sources; furthermore, in the handwritten catalog of Hasse's Dresden church music, the Mottetti of all three late masses are inserted between the Credo and the Sanctus respectively (cf. the "Catalogo della Musica di Chiesa composta di Giov: Adolfo Hasse", printed in: *Hasse-Studien 4* [Stuttgart, 1998], there pp. 73–75).

[10] Hasse himself wrote "Dopo l'Elevazione" over the Benedictus of his Mass in D major mentioned above.

reverts to the corresponding section of the Sanctus. – In his setting of the Agnus Dei it seems to have been Hasse's primary objective to provide the liturgical text, with its supplication for mercy and for peace, an appropriate musical realization; this was clearly more important to him than a spectacular finale effect.

Hasse's Mass in G minor is characterized by the profundity of its textual realization, by the beauty of its musical ideas and by an unmistakable quality of compositional technique; the orchestration, with its frequent use of solo woodwinds, is extremely colorful. All of these aspects serve to make this work one of the outstanding settings of the Ordinary from the last third of the 18th century.

Whereas the masses from 1779 and 1780 were not numbered, Hasse explicitly designated the present composition as his "Terza messa intiera" – i.e., his third complete mass. The perfect trinity may in this case be understood not only as the completion of this last group of works, but also of Hasse's entire oeuvre; the attribute "intiera" is significant in so far as it emphasizes the cyclic unity of the Mass in G minor, as intended by the composer. This is equally true of the other two late masses and distinguishes these works from some of the earlier works of this genre, which were rather loose compilations of movements from the Ordinary which could, if necessary, also be combined with each other in different ways.[11]

The fairly elaborate performance instructions are typical of Hasse's late works, for example, in the first Kyrie, the *Domine Fili unigenite* or the *Qui tollis* of the Mass in G minor. Since the composer, living in Venice, could not supervise or direct the rehearsals of his composition in person, he employed such detailed instructions to ensure a performance in accordance with his conception. Unfortunately, we have no precise information regarding either the date of the first performance of the Mass in G minor or the identity of the performers. It is not even known whether – after the death of Maria Antonia Walpurgis – there was continued substantial interest in the music of the erstwhile court Kapellmeister on the part of the Saxon court. Nevertheless, a conducting score as well as a complete set of parts were produced from the master score which Hasse sent to Dresden in 1783 (which is now preserved in the Bibliothèque nationale in Paris) – a considerable effort which would surely not have been made without a concrete intention to perform the work.[12] Apparently, the composition was indeed rehearsed and performed a few years later under the direction of Johann Gottlieb Naumann, a great admirer of Hasse and later his successor, since the insertion of the names of several singers in the Dresden performance materials were made in Naumann's hand. These performers – the castrati Beretta, Bellaspica, Caselli and Coppola – were only employed simultaneously at the Saxon court from August 1787 onwards, which means that therefore the date in question must be regarded as the earliest concrete date for the performance of the mass;[13] however, presently the question of whether or not this was the first performance must remain open. Two further performances by the "Dreyßigsche Singakademie zu Dresden" are documented for the years 1855 and 1857,[14] presumably, before the work sank into oblivion for more than a century. The performance material still extant in Dresden today shows some entries and corrections which – to all appearances – seem to have been made during the first rehearsals of the Mass; a few copying errors were not amended, however, which suggests that they were not noticed during the rehearsals. – In recent times, there have been several performances of the Mass in G minor, as well as two CD recordings under the direction of Ludwig Güttler.

The Mass in G minor is not given prominence in Walther Müllers thesis on Hasse's church music, and David James Wilson makes only casual mention of the composition in his dissertation.[15] More detailed descriptions can be found in writings by both Roberto Gorini and Raffaele Mellace.[16]

* * *

The sources for Hasse's Mass in G minor are presently preserved at the Bibliothèque nationale de France in Paris, the library of the Conservatorio di musica "G. Verdi" in Milan and the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. The editor wishes to express his gratitude to the music departments of these libraries and their staffs for supplying microfilms and digital copies of the manuscripts, answering written enquiries and furnishing permission to publish; the editor is also most appreciative of the accommodating assistance he received during his research at these institutions. Particular thanks are extended to Dr. Ortrun Landmann, Prof. Dr. Klaus Hofmann and Prof. Dr. Reinhard Wiesend for their thorough proofreading of the manuscript and for much helpful advice.

---

[11] Cf. Wolfgang Hochstein, "Die Überlieferung von Hasses Messen in den Bibliotheken zu Dresden und Mailand," in: Szymon Paczkowski/Alina Żórawska-Witkowska (ed.), *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik* (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B/XII, Warszawa, 2002), pp. 155–173, esp. p. 167.

[12] The master score in question does not contain the Mottetto, for which there are consequently no extant performance materials. Detailed information concerning the sources can be found in the Critical Report, pp. 220ff.

[13] Cf. the commentaries with reference to cataloging of the shelf marks *Mus.2477-D-48,2* and *Mus.2477-D-48,3* in Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband* (Munich, 1999). Cf. also the description of source **D-St** in the Critical Report, p. 227f.

[14] Cf. the description of source **D-P** in the Critical Report, p. 228, including its footnote 23.

[15] Walther Müller, *Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der neapolitanischen Kirchenmusik* (Leipzig, 1911); here, the Mass is only mentioned on p. 177 as "Messa Nr. 10." – David James Wilson, *The Masses of Johann Adolf Hasse*, diss. University of Illinois (Urbana-Champaign, 1973).

[16] Roberto Gorini, "Le messe di J. A. Hasse nei manoscritti della biblioteca del Conservatorio di Milano," in: Lippmann (ed.), *Colloquium "Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit"* (see footnote 4), pp. 429–458, esp. pp. 443–449. – Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse* (Palermo, 2004), pp. 377–392.

Suggestions concerning scoring and performance

The rules which were valid during Hasse's time in Dresden may still serve as a guideline for the scoring of the Mass in G minor: on festive occasions, the church music ensemble in Dresden consisted of "16 voices (8 castrati and men's voices, 8 choir boys), twice 6 or twice 8 violins, 4 violas, a strong basso continuo in varying instrumentations and the appropriate wind instruments."[17] At the time, the woodwinds played several to a part. All the performers except the choir boys were also members of the great "Capell- und Cammermusique" ensemble, consisting of supremely professional artists whose duties included opera performances, in addition to the church music which had priority. It was taken for granted that the vocal soloists would also sing with the choir, whereas women did not sing in church on principle.

In the fugues, the basso continuo doubles the lowest voice respectively as basso seguente, as was customary; the clefs indicate which instruments should play in each instance: sections in soprano or alto clef – rendered in treble clef in this edition – are only played by the organ, a change to tenor clef indicates the addition of the violoncello and with the bass clef, the contrabasses are added. The use of the tutti bassoons is unfortunately not indicated in the extant scores: in the contemporary performance material from Dresden, the bassoons double the violoncellos in both the Kyrie fugue and the final fugue of the Credo, thus also playing passages in tenor clef, whereas in the closing fugue of the Gloria, the bassoons double the contrabasses and only play those passages which are notated in bass clef.[18]

Hasse's ornamentation consists primarily of appoggiaturas and trills.[19] As a rule of thumb, long appoggiaturas are generally appropriate when they precede a consonant main note, whereas a short appoggiatura is usually employed when the succeeding main note is dissonant. Furthermore, long appoggiaturas are accorded half the value of the principal note in duple or quadruple rhythmic situations and two thirds of the value of the principal note in triple meters (duple, for example, in measure 2 of the *Domine Fili unigenite*; triple, for example, in measure 26 of the *Quoniam*). The intention of this performance practice is occasionally made clear by the fact that appoggiaturas are simultaneously notated in two different ways, namely as ornamentation and written out in rhythmic notation (e. g., in measure 48 of the *Christe eleison*). Hasse generally does not take the suspensions created by the appoggiaturas into consideration in the figuration of the basso continuo. Taken literally, this would mean that the continuo plays the resolution of the chord while one of its notes is still suspended in the upper voices (e. g., measure 65 of the first Gloria movement). The problem of the ensuing dissonances – especially with long appoggiaturas or rather slow tempi – may be not inconsiderable. The thrilling double appoggiaturas formed by a minor sixth resolving into a diminished fifth and a diminished octave resolving into a minor seventh – as can be found in measure 14 of the *Gratias* – are, indeed, characteristic of Hasse.

In performing long appoggiaturas, the so-called "Abzug" must be observed: appoggiatura and principal note must be closely slurred; the appoggiatura is accented and the principal note is audibly softer and treated like the end of a phrase. In some instances, Hasse adds appoggiaturas to some parts and not to others, even though they are in unison (cf. measure 3 of the Credo). The performers are free to align such instances if necessary. Short appoggiaturas are appropriate where the above-mentioned relationship between consonance and dissonance occurs and where the tempo and character of the movement speak in favor of such execution.

As a rule, trills are begun with the upper adjacent note. Notation such as that found in measures 1 and 2, as well as 5 and 6 of the *Christe eleison* make it clear that trills at such parallel instances are to be ended with a termination. In the *Qui tollis* and the Benedictus, Hasse's own notation seems to suggest that he wishes to differentiate between the trill (written as *tr*) and the turn (here written as ↭).

The composer was by no means consistent in his notation of legato slurs, wedges and other performance indications; thus, passages which are the same musically may not necessarily display similar articulation. In performance, it is advisable to apply frequently the rule of "simile"; nevertheless, the performers are free to decide, in each individual instance, whether they indeed prefer to align similar passages with each other or whether the small variants – which exist in all of the sources – should not rather be interpreted as an indication of conscious diversity and variety. Apart from that, slurs and wedges in the string parts are, by all appearances, frequently to be interpreted as bowing indications, which would explain why many of these markings are missing in the flute or oboe parts when the latter double the violins (cf. measures 126–127 in the Agnus Dei). This presents a problem for the edition: where flutes or oboes in the source scores are linked to the strings by means of a verbal remark after the initial notes, a situation can occur in which the initial notes which are written out do not have articulation markings, whereas the notes which are not written out but which double the strings as indicated by a written instruction, display the wedges or slurs originally marked in the string parts (cf. measures 128–131 in the Agnus Dei). The performers should be aware of this circumstance, so that they do not assume, for example, that Hasse intended the oboe triplets in measures 126 and 128 of the Agnus Dei to be differently articulated.

---

[17] Ortrun Landmann, "Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek", in: Lippmann (ed.), *Colloquium "Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit"* (see footnote 4), pp. 459–494, quotation, p. 490.

[18] This allocation of the instruments was presumably undertaken at the behest of the Kapellmeister or the concertmaster in the course of the preparation of the orchestral material; it need not be considered binding.

[19] For the following, see the fundamental chapters in contemporary music treatises: Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg, 1756), pp. 193–237; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, part II (Berlin, 1762), pp. 185–219; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3rd edition (Breslau, 1789), pp. 77–89.

As a synonymous symbol for the desired "ondeggiando" technique (bow vibrato in the strings or a periodic breath impulse in the winds), Hasse uses either a wavy line leading to the corresponding notes or a notation of staccato dots with legato slurs (cf. measures 127–128 and 130 in the violin II part of the *Qui tollis*).

In four of the movements, the violins play with mutes; it goes without saying that the mutes should be removed at the end of the *Christe eleison* and of the *Domine Fili unigenite*, as well as after the Mottetto. In the Benedictus it seems also advisable to remove the mutes during the solo cadenza.

Forte is the usual dynamic at the beginning of a movement; any exceptions, for example in the *Qui tollis*, are clearly indicated. Hasse omitted dynamic indications in the flute parts on principle, since at that time the instrument encompassed a very limited dynamic range.[20]

With respect to the Latin pronunciation it may be assumed that in Hasse's time, an Italianate pronunciation was customary in Dresden.[21]

Further information that may be relevant to performance practice can be found in section I.2 of the Critical Report. The editor's suggestions for the realization of the solo cadenzas are printed at the bottom of the respective page in the score.

Geesthacht/Elbe, May 2014 Wolfgang Hochstein
Translation: David Kosviner

Mottetto

Ad te levavi animam meam,
ad te, o Jesu, clamavi
cum tribularer.
Dolorem meum Domine
clemens mitigasti,
me de manu iniqua liberasti.
Ah, salva me fons summae pietatis,
et liga cor meum
vinculis caritatis, o Jesu.

Unto thee do I lift up my soul,
unto thee, oh Jesus, I cry
in my affliction.
My pain, oh Lord,
thou gently soothe,
liberating me from the hand of my enemy.
Ah, save me, highest source of Grace,
and bind my heart
with bonds of charity, oh Jesus.

Translation: David Kosviner

[20] The single "piano" indication in measure 32 of the *Agnus Dei* was omitted in this edition, since it was clearly placed analogously to the oboes and is subsequently not annulled.

[21] Cf. Vera U. G. Scherr, *Aufführungspraxis Vokalmusik. Handbuch der lateinischen Aussprache* (Kassel, 1991), esp. chapter VI.

Abbildung 1

Johann Adolf Hasse, Missa in g. Titelseite der Pariser Partitur, in der die Sätze Kyrie, Gloria und Credo im Autograph überliefert sind und die Sätze Sanctus/Benedictus und Agnus Dei von einem venezianischen Kopisten geschrieben wurden.

Abgesehen von der eigenhändigen Beschriftung des Komponisten sind drei Stempel zu erkennen; der kleine runde beim Wort „Tempio“ stammt von Charles Malherbe, die beiden anderen gehören zum Pariser Conservatoire. Die zwei runden Stempel sind rot, der ovale ist blau. Oben rechts steht die nachträgliche Blattzählung, unten die Bibliothekssignatur.

Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; im Kritischen Bericht: Quelle **P**), Signatur *Ms.2044 (1)*, S. 1 (f. 1^r).

Illustration 1

Johann Adolf Hasse, Missa in G minor. Title page of the Paris score, which contains the autograph manuscripts of the Kyrie, Gloria and Credo movements; the Sanctus/Benedictus and Agnus Dei movements were written out by a Venetian copyist.

Apart from the title in the composer's own-handwriting, three stamps are visible: the small round stamp next to the word "Tempio" originated from Charles Malherbe, the other two stamps are from the Paris Conservatoire. The two round stamps are red, the oval stamp is blue. The number of pages was noted in the top right-hand corner at a later date, and the library shelf mark is indicated at the bottom right.

Source: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; in the Critical Report: source **P**), shelf mark *Ms.2044 (1)*, p. 1 (f. 1^r).

Sesta nuova Messa

consistente

in Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus,

e Motetto,

consacrata

al Servizio Divino del gran Tempio Elettorale

di Dresda

da Giov:ni Adolfo Hasse,

antico servitore, e Compositor di Musica

di quell'Augusta Corte.

1783.

Abbildung 2

Beginn des autograph überlieferten Kyrie in der Pariser Partitur.

Vor der Akkolade – hier noch ohne Singstimmen – ist die Besetzung angegeben. Die Schlüssel bei den Violinen sind falsch, bei der Viola fehlen Schlüssel und Vorzeichen. Das Taktsigle ist mit schrägem Bruchstrich geschrieben. Noten und Bögen sind teilweise ungenau platziert; so sieht die erste Note von Oboe I wie c^2 aus, obwohl es sich nur um b^1 handeln kann. Bei Violine I wurde die erste Note von Takt 2 offensichtlich korrigiert, den folgenden Noten fehlen die Hälse, und hinter Takt 3 fehlt der Taktstrich. Bei Violine II wurde das Taktsigle von 3/4 zu 3/2 korrigiert. Eine weitere Korrektur ist bei den Oboen von Takt 5 zu erkennen. Schwunghaft abwärts gezogene Notenhälse erhalten gelegentlich noch einen kleinen Aufstrich, der wie ein Achtelfähnchen aussehen kann; dies ist bei einigen Viertelnoten dieser Seite zu erkennen. Unter anderem durch die Satzbezeichnung unterscheidet sich dieses Exemplar von der in Mailand verwahrten Kopistenabschrift (vgl. dazu Abb. 3). Die Lesbarkeit ist durch Tintenfraß teilweise beeinträchtigt.

Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; im Kritischen Bericht: Quelle **P**), Signatur *Ms.2044 (1)*, S. 3 (f. 2^r).

Illustration 2

Beginning of the autograph Kyrie of the Paris score.

The instrumentation is indicated preceding the first brace of the score – here still without vocal parts. The clefs for the violins are incorrect and the viola staff has neither a clef nor a key signature. The time signature is notated with a diagonal line, as in a fraction. Noteheads and phrasing marks are at times placed inaccurately; thus, the first note of oboe I looks like c^2 even though it can only be *b flat*^{1}. In violin I, the first note of measure 2 was clearly corrected, the following notes do not have stems and there is no bar line after measure 3. In violin II, the time signature was changed from 3/4 to 3/2. Another correction can be seen in measure 5 of the oboe part. The stems are drawn downwards with such vigor that some of them end in a small upward stroke that seems like an eighth note flag; this is the case with several quarter notes on this page. This autograph differs from the copyist's manuscript kept in Milan with respect, among others, to the designation of the movements (cf. illus. 3). Legibility has been partially impaired by ink corrosion.

Source: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; in the Critical Report: source **P**), shelf mark *Ms.2044 (1)*, p. 3 (f. 2^r).

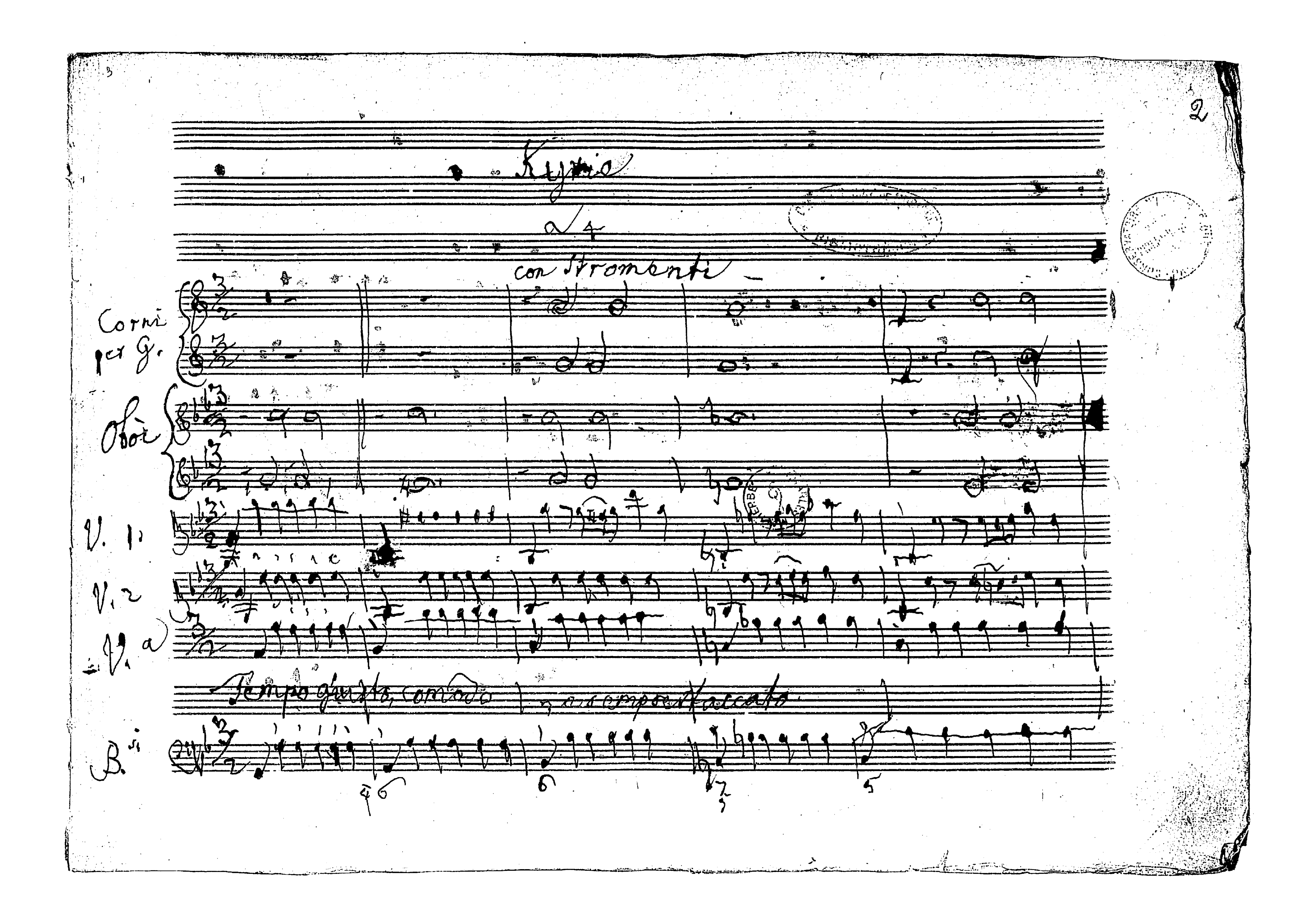

2
Kyrie
a 4
con Stromenti
Corni per G.
Oboi
V. 1
V. 2
Vla
B.

Abbildung 3

Beginn des Kyrie in der Mailänder Partitur, in der die Sätze Kyrie, Gloria und Credo von einem namentlich nicht bekannten venezianischen Kopisten geschrieben wurden und die Sätze *Ad te levavi*, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei im Autograph überliefert sind.

Derselbe Ausschnitt wie in Abb. 2 lässt die sorgfältige Notenschrift des venezianischen Kopisten erkennen. Zu den weiteren Schreibmerkmalen gehören die teilweise verschnörkelten Großbuchstaben und die Bezeichnung „Violetta" für die Bratsche. Die Bogensetzung bei den Violinen der Takte 4 und 5 wurde gegenüber dem in Paris verwahrten Autograph vereinheitlicht und vervollständigt. Zu Beginn des ersten Taktes schreiben beide Violinen nur den Ton *g* (ohne Doppelgriff mit g^1), und die Satzbezeichnung ist völlig anders als in der Pariser Partitur. Am rechten Rand dieser Verso-Seite wird erkennbar, dass der Kopist die Partitur über die Mitte des Buchblocks hinweg schreibt. Der linke Akkoladenrand wird durch einen mit Lineal durchgezogenen Strich begrenzt.

Quelle: Mailand, Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" (I-Mc; im Kritischen Bericht: Quelle **M**), Signatur *M.S.ms.138 (1)*, S. 2 (f. 1^v).

Illustration 3

The beginning of the Kyrie of the Milan score, in which the Kyrie, Gloria and Credo movements were written out by an unnamed Venetian copyist, whereas the *Ad te levavi*, Sanctus/Benedictus and Agnus Dei movements are autograph.

The same excerpt as in illus. 2 demonstrates the painstaking music handwriting of the Venetian copyist. Among further characteristics of the handwriting are, in some cases, the ornate capital letters and the designation "violetta" for viola. In contrast to the Paris autograph, the bowing marks in measures 4 and 5 of the violin parts were completed and made consistent. At the beginning of measure 1, both violins play only the single note *g* (without the double stop g-g^1), and the designation of the movement differs completely from the Paris score. The right edge of this verso page shows that the copyist wrote the score over the middle of the book block. The left edge of the system is bounded by a line which is ruled through.

Source: Milan, library of the Conservatorio di musica "G. Verdi" (I-Mc; in the Critical Report: source **M**), shelf mark *M.S.ms.138 (1)*, p. 2 (f. 1^v).
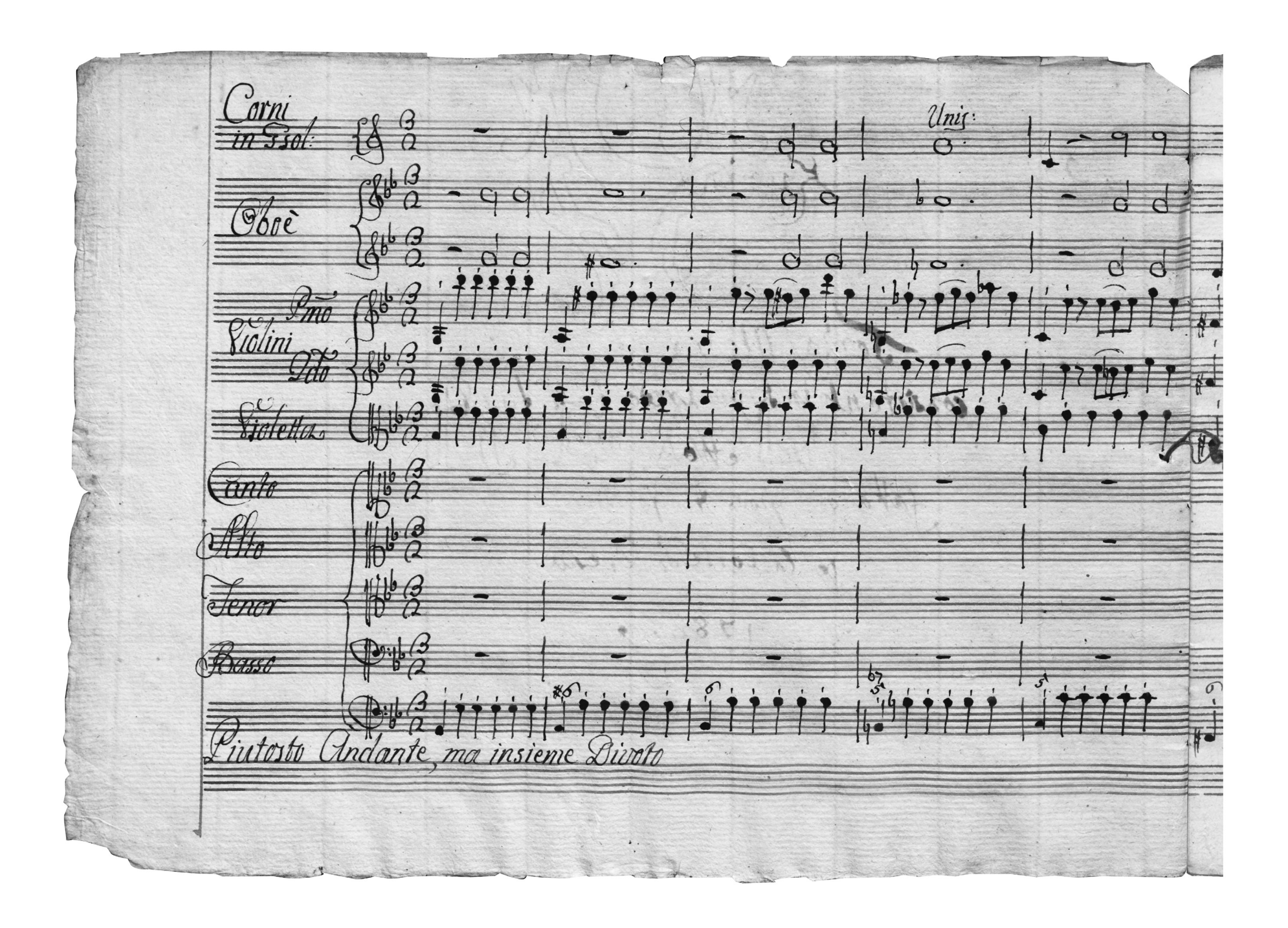

Corni in G sol.
Oboè
1mo Violini 2do
Violetta
Canto
Alto
Tenor
Basso
Unis:
Piutosto Andante, ma insieme Divoto

Abbildung 4

Von fremder Hand beschriebene Titelseite des Gloria in der Pariser Partitur.

Die Titelseiten der Ordinariumssätze ab dem Gloria wurden von fremder Hand beschriftet und weisen somit ein einheitliches Bild auf, obwohl die folgenden Notenteile zunächst noch autograph und ab dem Sanctus dann in dieser Quelle in venezianischer Kopie vorliegen.

Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; im Kritischen Bericht: Quelle **P**), Signatur *Ms.2044 (2)*, S. 1 (f. 1r).

Illustration 4

Title page of the Gloria from the Paris score by an unknown copyist.

From the Gloria onwards, the title pages of the movements of the Ordinary were written by an unknown copyist and thus have a uniform appearance, even though the following pages of music manuscript in this source initially are still autograph and, from the Sanctus onwards, extant in the Venetian copy.

Source: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; in the Critical Report: source **P**), shelf mark *Ms.2044 (2)*, p. 1 (f. 1r).
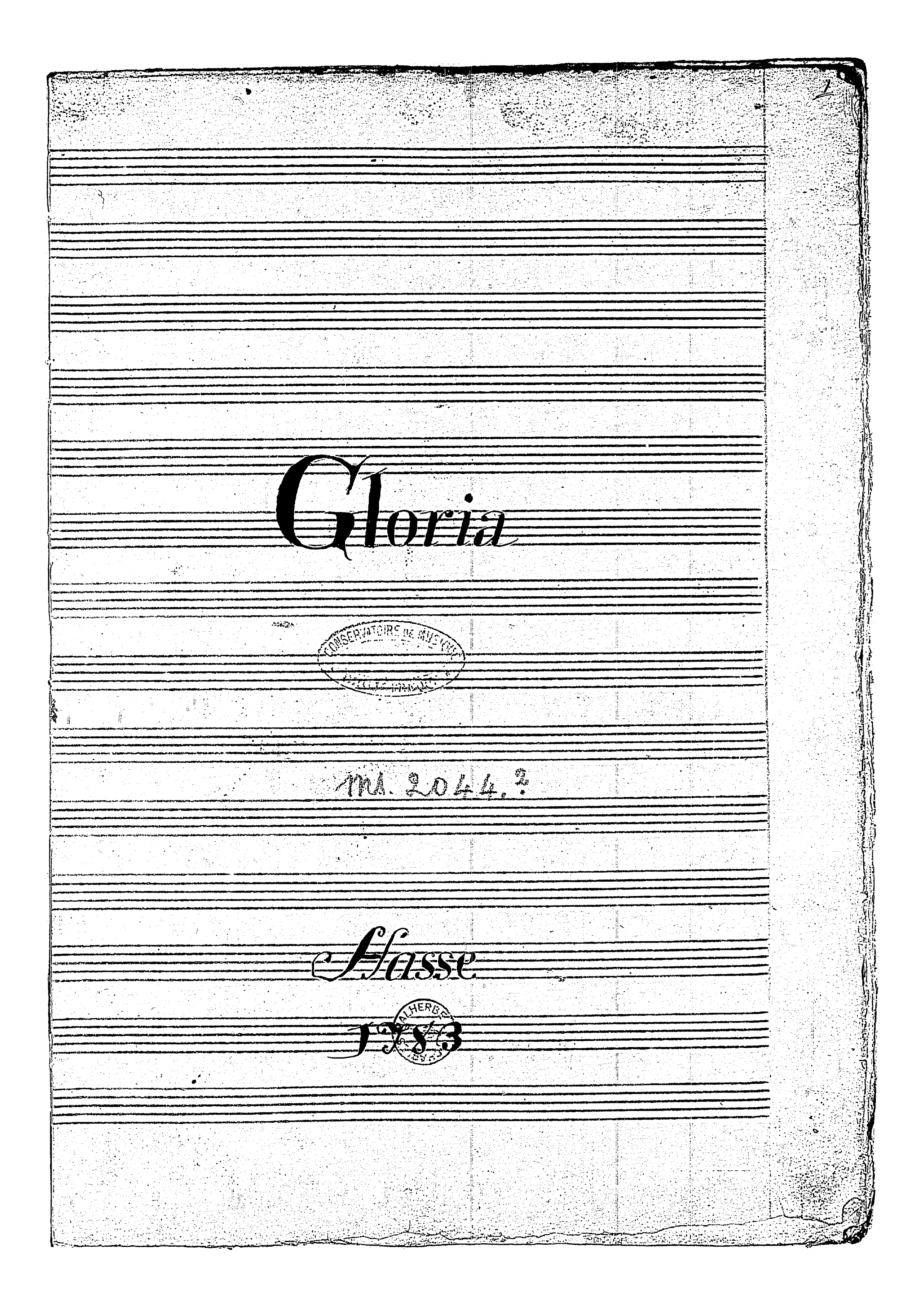

Gloria
Hasse
1783

Abbildung 5

Beginn des *Qui tollis* aus dem autograph überlieferten Gloria in der Pariser Partitur.

Besonders hingewiesen sei auf den Gebrauch unterschiedlicher Verzierungszeichen und auf die ausführliche verbale Vortragsanweisung. Die Verzierungen sind in Solo-Oboe und Solo-Fagott Takt 7 besonders gut zu erkennen: Zwischen der ersten und zweiten Note steht ein Zeichen, das wie ein Pralltriller aussieht, hier aber wohl als Doppelschlag zu verstehen ist, und auf der letzten Note steht ein normaler Triller. Zu der ausführlichen Vortragsanweisung und ihrer Übersetzung siehe die Textkritischen Anmerkungen. Im oberen Seitenbereich befinden sich zwei dicke Tintenkleckse. Der linke Akkoladenrand wird durch einen mit Lineal durchgezogenen Strich begrenzt.

Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; im Kritischen Bericht: Quelle **P**), Signatur *Ms.2044 (2)*, S. 64 (f. 32^{v}).

Illustration 5

Beginning of the *Qui tollis* from the autograph Gloria of the Paris score.

Special attention should be paid to the use of different ornament symbols and to the comprehensive verbal performance instruction. Particularly the ornaments are clearly recognizable in measure 7 of the solo oboe and the solo bassoon – there is a symbol between the first and the second note which looks like an upper mordent but must here be regarded as a turn, whereas the last note has a normal trill. See the Textkritische Anmerkungen (critical remarks) in the Critical Report for the detailed, handwritten performance instruction and its translation. There are two substantial ink blots on the upper part of the page. The left edge of the system is bounded by a line which is ruled through.

Source: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; in the Critical Report: source **P**), shelf mark *Ms.2044 (2)*, p. 64 (f. 32^{v}).

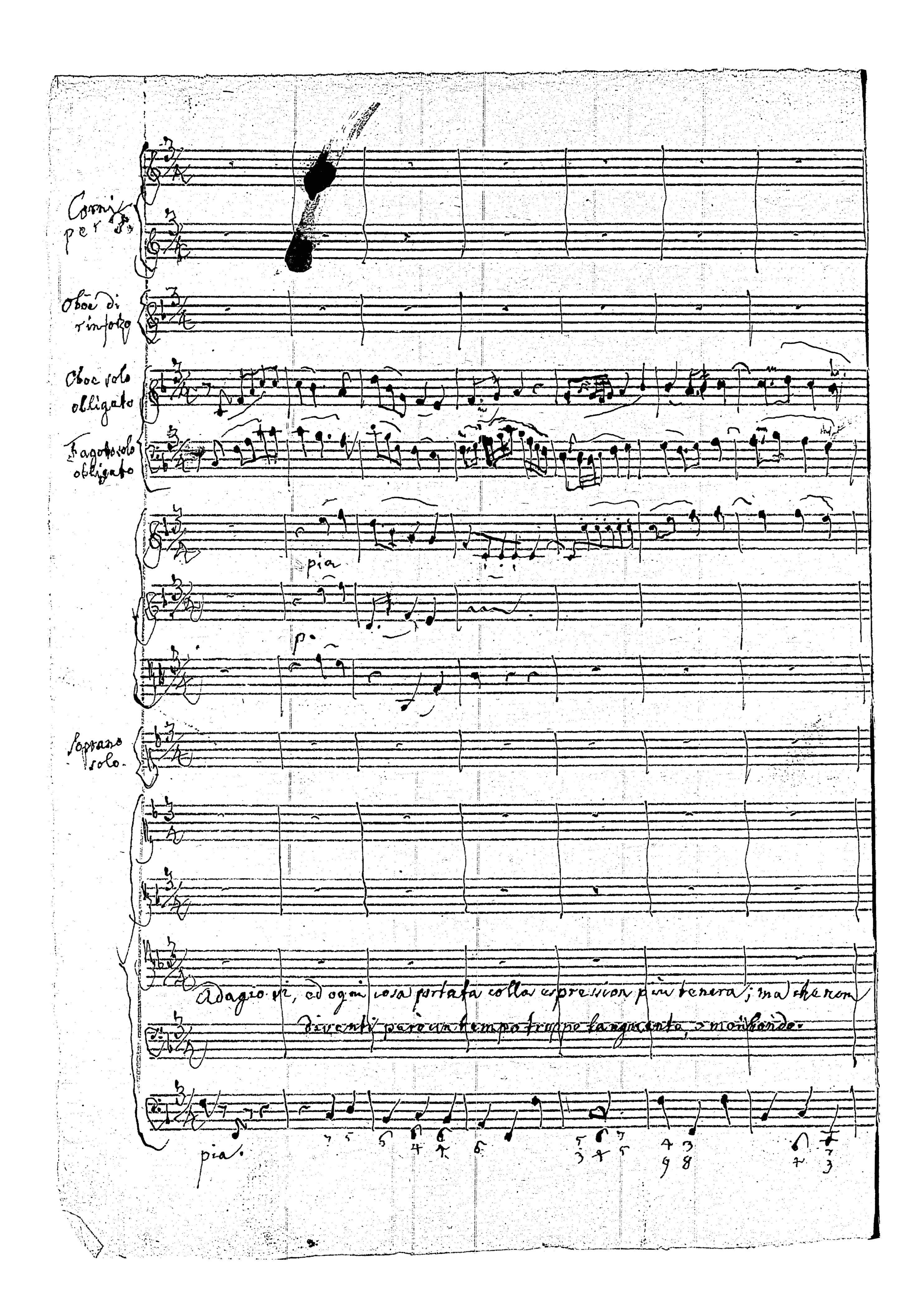

Corni per B.
Oboe di rinforzo
Oboe solo obligato
Fagotto solo obligato
pia
p.
Soprano solo.
Adagio sì, ed ogni cosa portata colla espression più tenera; ma che non diventi però un tempo troppo languente, o moriendo.
pia.

Abbildung 6

Takte 74–80 aus dem *Qui tollis* des autograph überlieferten Gloria in der Pariser Partitur.

Der Ausschnitt lässt zahlreiche Schreibeigenarten Hasses erkennen: Auf Verso-Seiten finden sich abgekürzte Besetzungsangaben; Devisen wie „unis." (Violine II) oder „col B." (Viola) dienen zur Vereinfachung des Schreibvorgangs; dynamische Angaben stehen nicht immer bei allen betroffenen Instrumenten (vgl. Oboe solo/Fagott solo), und bei gleicher Rhythmisierung sind nicht immer alle Singstimmen textiert (vgl. „suscipe"). Da das Cello sich ab Takt 79 vom übrigen Generalbass löst, wurde hier am unteren Seitenrand ein weiteres System genutzt. Die Länge von Phrasierungsbögen ist vielfach unklar und uneinheitlich, mehrfach fehlt ein ♭-Akzidens vor *es* (u. a. bei den Violinen am Seitenanfang), und einige dynamische Vorschriften dürften wegen eines unterschiedlichen Schrift- und Tintenbefunds in einem späteren Arbeitsgang ergänzt worden sein. Die Markierung hinter dem ersten Takt am oberen und unteren Rand ist ein Kopistenzeichen und deckt sich mit einem Seitenwechsel in der Mailänder Partitur.

Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; im Kritischen Bericht: Quelle **P**), Signatur *Ms.2044 (2)*, S. 76 (f. 38^{v}).

Illustration 6

Measures 74–80 of the *Qui tollis* from the autograph Gloria of the Paris score.

This excerpt illustrates numerous idiosyncrasies in Hasse's handwriting: the verso pages contain abbreviated instrumentation indications; instructions such as "unis." (violin II) or "col B." (viola) serve to simplify the task of writing out this passage; dynamic markings do not always appear in all of the parts concerned (cf. oboe solo/bassoon solo), and in the case where all the voices have the same rhythm, they are not all underlaid with text (cf. "suscipe"). Since the violoncello separates from the rest of the basso continuo from measure 79 onwards, an additional system was utilized at the bottom of the page. The length of the phrasing marks is frequently unclear and not consistent, and the flat symbol for E-flat is often omitted (e. g., in the violins at the beginning of the page); some of the dynamic markings must have been added at a later date since both the ink and the handwriting are different. The mark at the upper and lower edge of the page after the first measure is a copyists' symbol and corresponds to a page turn in the Milan score.

Source: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; in the Critical Report: source **P**), shelf mark *Ms.2044 (2)*, p. 76 (f. 38^{v}).
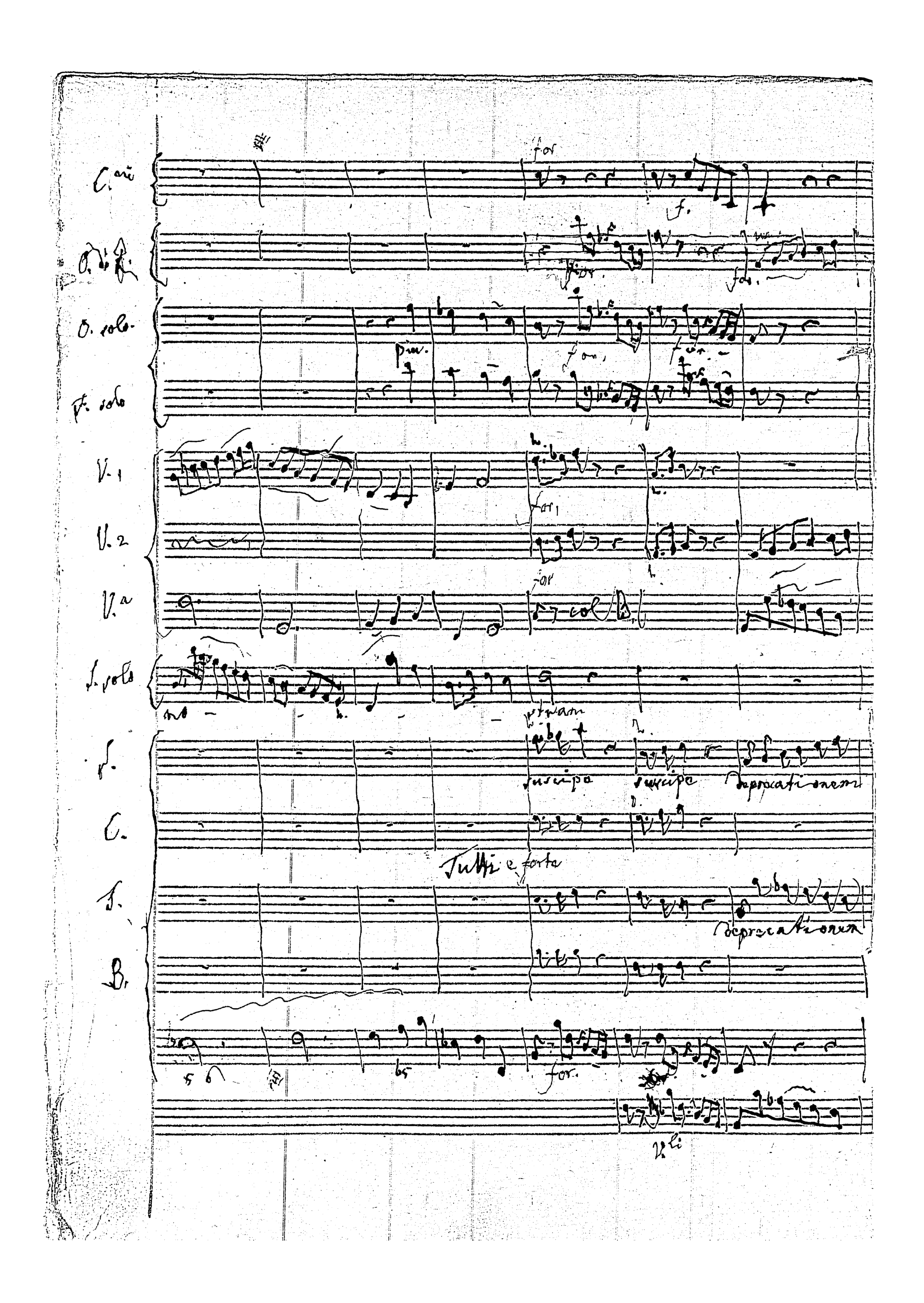

O. solo
V. 1
V. 2
C.
T.
B.
suscipe
suscipe
deprecationem
Tutti e forte
deprecationem

Abbildung 7

Takte 44–47 aus dem *Cum Sancto Spiritu* des autograph überlieferten Gloria in der Pariser Partitur.

Der Ausschnitt setzt in der Mitte von Takt 44 an. Gut zu erkennen sind die Korrekturen der Takte 44 und 45 in beiden Violinen sowie in Sopran und Alt (vgl. dazu Abb. 8); aus der ursprünglichen Fassung von Violine I ist in Takt 45 noch das Trillerzeichen über der Achtelpause und der anschließende Phrasierungsbogen übrig geblieben. Ferner sei hingewiesen auf das Schreibkürzel „cū" (statt „cum") im Alt und auf die Lagenzählung „15" am oberen rechten Rand. Recto-Seiten weisen üblicherweise keine Besetzungsangaben auf.

Quelle: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; im Kritischen Bericht: Quelle **P**), Signatur *Ms.2044 (2)*, S. 113 (f. 57r).

Illustration 7

Measures 44–47 of the *Cum Sancto Spiritu* from the autograph Gloria of the Paris score.

This excerpt begins in the middle of measure 44. The corrections in measures 44 and 45 in the two violin parts as well as in soprano and alto are clearly visible (cf. illus. 8); in measure 45 of violin I, the trill symbol over the eighth note rest and the subsequent phrasing mark are left over from the original version. Attention is also drawn to the abbreviation "cū" (instead of "cum") in the alto part, and to the gathering number "15" at the top right-hand edge. Recto pages are not usually furnished with instrumentation indications.

Source: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn; in the Critical Report: source **P**), shelf mark *Ms.2044 (2)*, p. 113 (f. 57r).

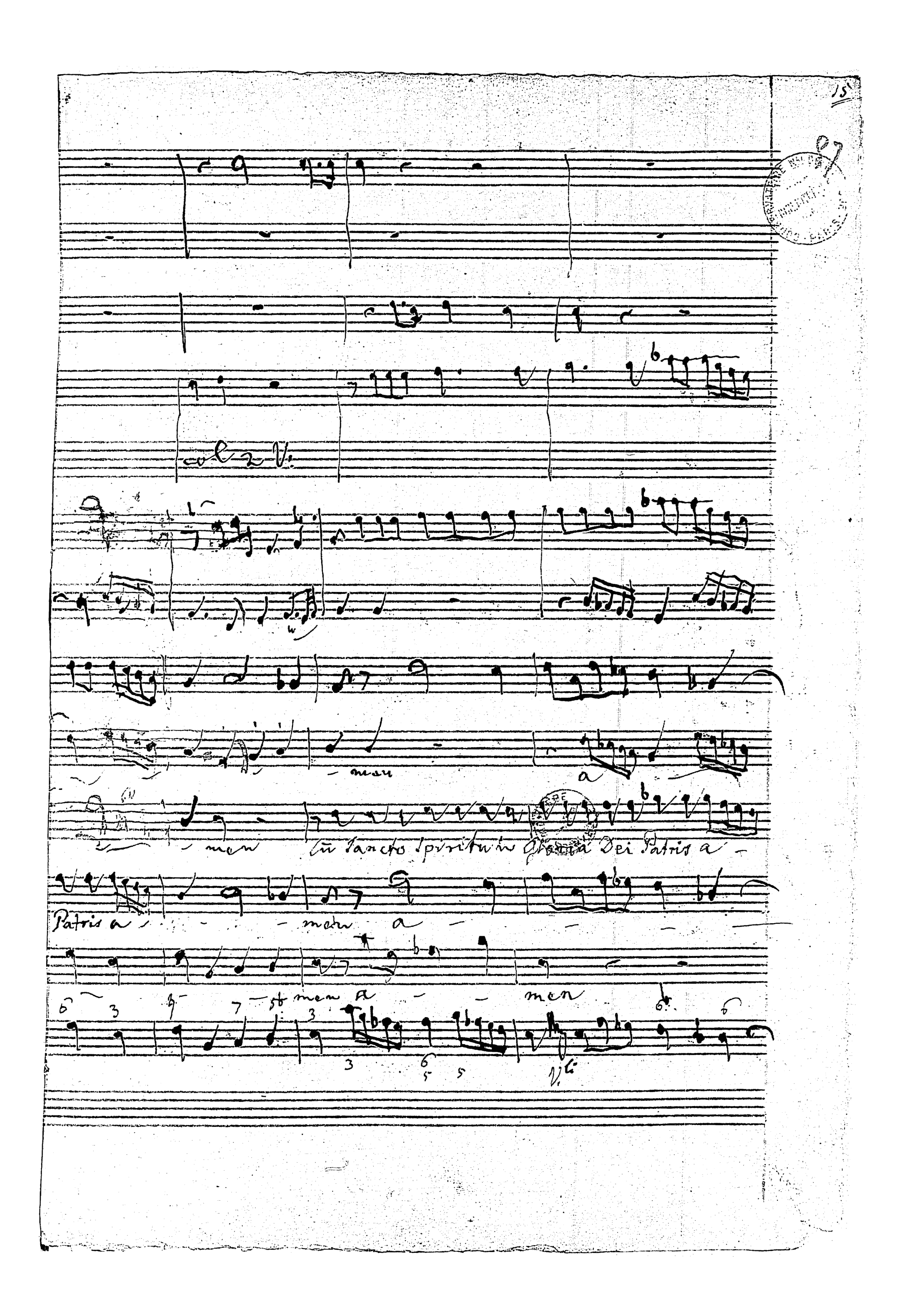

15
col 2 V.
men
a
men
Cũ Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris a-
Patris a- men a
men a men

Abbildung 8

Takte 43–46 aus dem *Cum Sancto Spiritu* des Gloria in der Mailänder Partitur.

Der Ausschnitt setzt in der Mitte von Takt 43 an und zeigt in den Takten 44 und 45 noch die ursprünglichen Lesarten der Violinen (einschließlich der Trillerfigur in Violine I zu Beginn von Takt 45) sowie von Sopran und Alt. Diese Stellen wurden in Pariser Partitur nachträglich verändert (vgl. Abb. 7). Oben rechts steht die Lagennummer „13“, weiter in der Mitte befindet sich der Stempel des Mailänder Konservatoriums.

Quelle: Mailand, Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi“ (I-Mc; im Kritischen Bericht: Quelle **M**), Signatur *M.S.ms.138 (2)*, S. 157 (f. 77^{r}).

Illustration 8

Measures 43–46 of the *Cum Sancto Spiritu* from the Gloria of the Milan score.

The excerpt begins in the middle of measure 43 and still contains, in measures 44 and 45, the original notes in the violin parts (including the trill figure in violin I at the beginning of measure 45), as well as in soprano and alto. These segments were amended in the Paris score at a later date (cf. illus. 7). The top right-hand edge bears the gathering number "13", and towards the middle of the page there is the stamp of the Milan conservatory.

Source: Milan, library of the Conservatorio di musica "G. Verdi" (I-Mc; in the Critical Report: source **M**), shelf mark *M.S.ms.138 (2)*, p. 157 (f. 77^{r}).

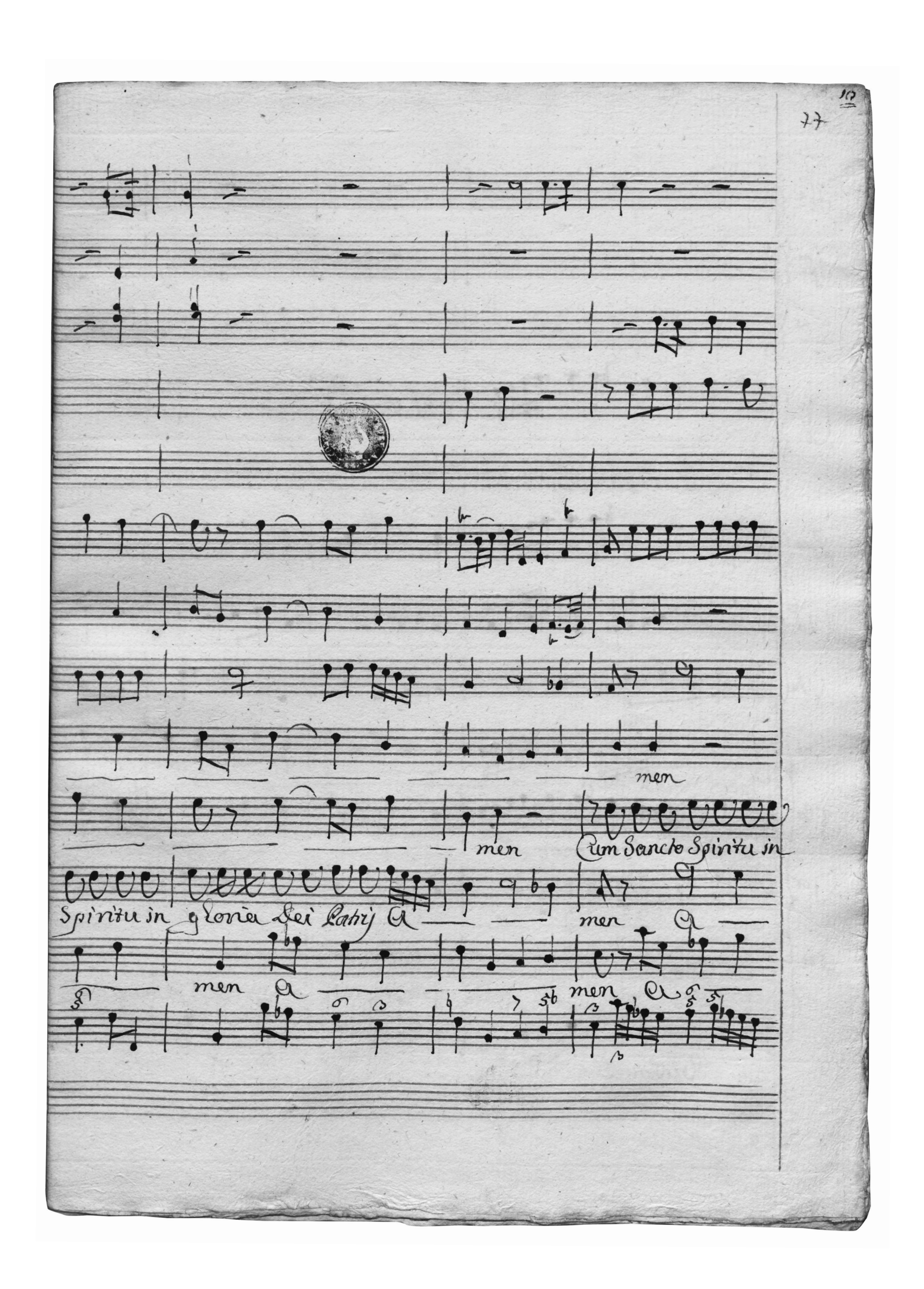

77
men
men Cum Sancto Spiritu in
Spiritu in gloria Dei Patris A men A
men A
men A

Abbildung 9

Beginn des Mottetto *Ad te levavi* von Hand des venezianischen Schreibers und mit autographen Ergänzungen.

Das Manuskript ist infolge von Löschwassereinwirkung nach den Bombenangriffen des Zweiten Weltkriegs stark beschädigt. Notenlinien und Beschriftungen sind teilweise ausgewaschen, und aus dem Papier sind Stücke herausgebrochen. Immerhin ist noch schwach erkennbar, dass Hasse diese Kopie persönlich revidiert und mit Anmerkungen versehen hat: Die (allerdings kaum noch erkennbaren) Anweisungen „smorzati come ciò si può“ zwischen den Systemen der Oboen, „smorzati parimente“ bei den Hörnern und „sordini sino alla fine“ bei den Geigen stammen von seiner Hand. Zu den Schreibmerkmalen des venezianischen Kopisten gehört die typische Form der Ziffer „4“ (oben offen und linksseitig mit einer Schlinge statt eines spitzen Winkels), wie sie hier in der Taktangabe zu sehen ist.

Quelle: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl; im Kritischen Bericht: Quelle **D-Mot**), Signatur *Mus.2477-E-28*, S. 2.

Illustration 9

Beginning of the Mottetto *Ad te levavi* in the handwriting of the Venetian copyist with autograph amendments.

The manuscript suffered severe water damage when fire fighters extinguished blazes following bombing raids during the Second World War. Staff lines and inscriptions have been partially washed out, and pieces of paper have broken off. Nevertheless it is faintly recognizable that Hasse revised this copy personally and added annotations: the (albeit hardly recognizable) remarks “smorzati come ciò si può” between the oboe staves, “smorzati parimente” in the horns and “sordini sino alla fine” in the violins are written in his hand. One of the characteristics of the Venetian copyist's writing is the typical form of the number “4” which can be seen here in the measure number (open at the top and with a loop instead of an acute angle at the left-hand side).

Source: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl; in the Critical Report: source **D-Mot**), shelf mark *Mus.2477-E-28*, p. 2.

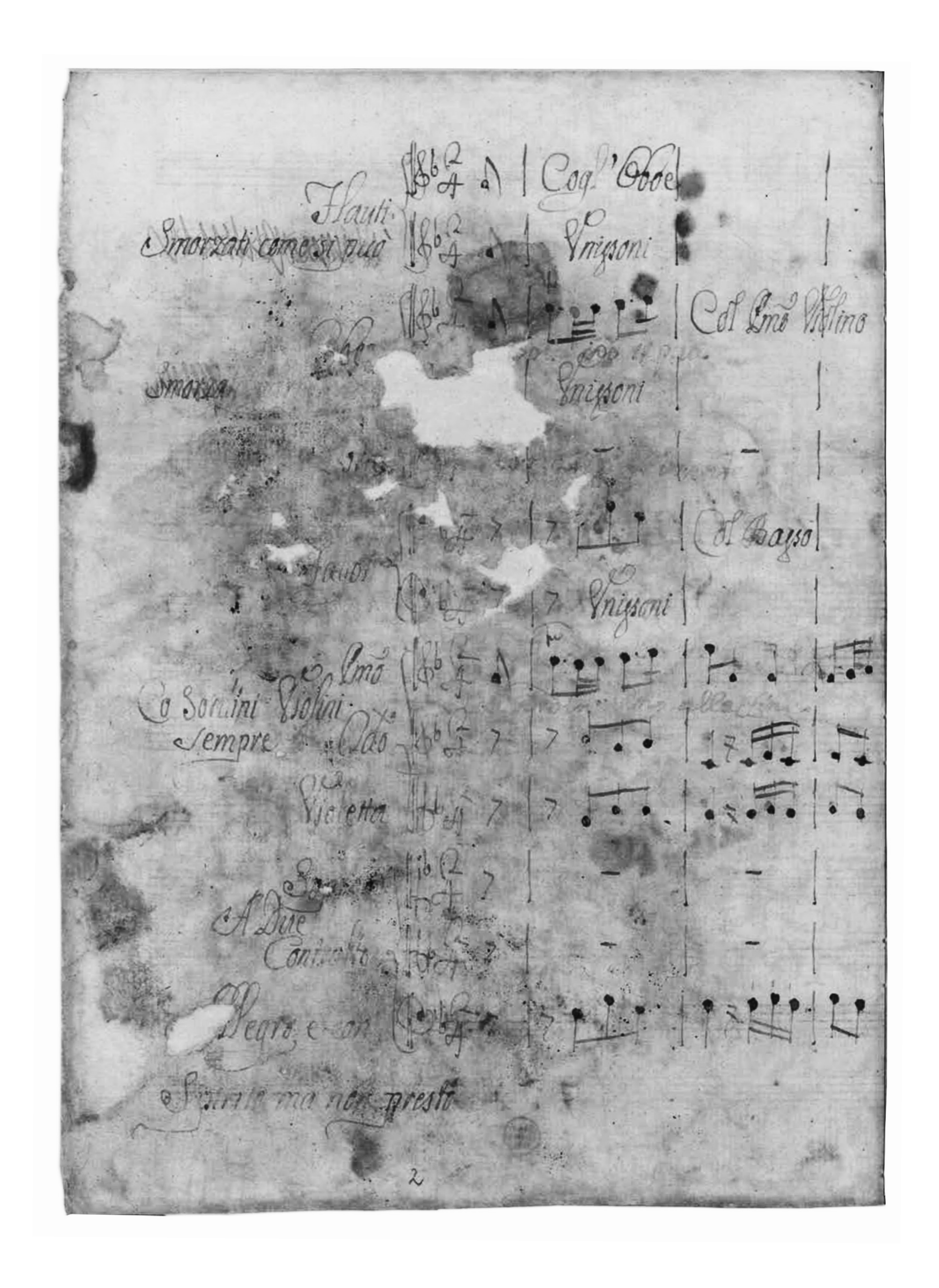

Flauti
Smorzati come si può
Cogl' Oboe
Unisoni
Unisoni
Col Basso
Unisoni
sempre
Violetta
A Due
2

Abbildung 10

Takte 136–142 aus dem autographen Agnus Dei in der Mailänder Partitur.

An das Ende dieser letzten Partiturseite der g-Moll-Messe hat Hasse dick das Wort „Finis." mit einem anschließenden Schnörkel gesetzt. Auch die letzte Taktzahl „142" stammt von seiner Hand. Von der vorangehenden Seite ist am linken Rand noch eine Streichung zu erkennen. Verdoppelungsdevisen finden sich bei Oboen, Violine II und Viola. Nach Ende der Singstimmen sind deren Systeme ohne Ganzepausen leer. Zu den Lesarten des Instrumentalbasses in den Takten 138 und 140 siehe die Textkritischen Anmerkungen.

Quelle: Mailand, Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" (I-Mc; im Kritischen Bericht: Quelle **M**), Signatur *M.S.ms.138 (4)*, S. 49 (f. 25^r).

Illustration 10

Measures 136–142 of the autograph Agnus Dei from the Milan score.

At the bottom of the last page of the score of the Mass in G minor, Hasse wrote the word "Finis" in bold letters, ending with a flourish. The last measure number, "142," is also in his handwriting. The left edge of the page shows a cancellation from the previous page. Instructions for doubling are used in the oboes, violin II and viola. After the end of the vocal parts, their staves are left empty (i. e., without whole measure rests). See the Textkritische Anmerkungen (critical remarks) in the Critical Report with respect to interpretations of the instrumental bass in measures 138 and 140.

Source: Milan, library of the Conservatorio di musica "G. Verdi" (I-Mc; in the Critical Report: source **M**), shelf mark *M.S.ms.138 (4)*, p. 49 (f. 25^r).

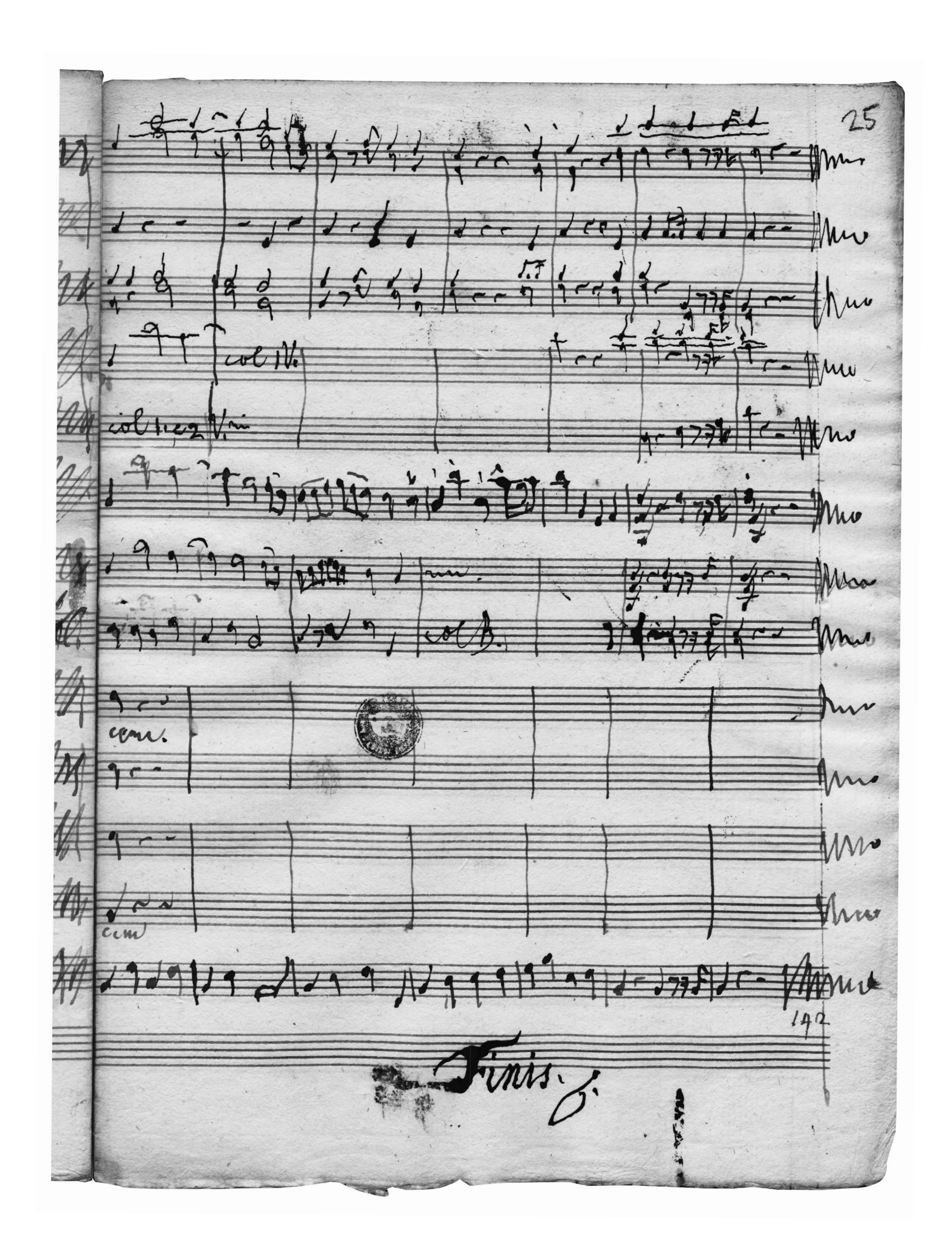

25
col Vi
col 1 e 2 Vni
col B.
Finis.
142

Abbildung 11

Erste Seite der Orgelstimme zum Credo aus dem Dresdner Stimmenmaterial.

An der Abfassung des Materials waren mehrere Dresdner Schreiber beteiligt. Die hier abgebildete, sehr sorgfältig geschriebene Stimme wurde vom Hofnotisten Matthäus Schlettner geschrieben. Die Generalbass-Bezifferung steht ausschließlich über dem System. Um dem Spieler größere Klarheit über die zu greifenden Harmonien zu verschaffen, ist die Bezifferung auch etwas vollständiger als in den übrigen Quellen (z. B. die Septakkord-Bezeichnungen in den Takten 7 und 8). Die Anweisung „T." zeigt an, dass gleich zu Beginn das Tutti beteiligt ist, während der Vermerk „VV.^{ni}" in der letzten Zeile ganz allgemein ein Orchesterzwischenspiel indiziert. Am Seitenende verweist ein Custos auf den nächst folgenden Ton *b*, und das verschnörkelte „V." verlangt ein schnelles Umwenden („verte cito"). Am unteren Rand stehen Bibliothekssignatur und -stempel.
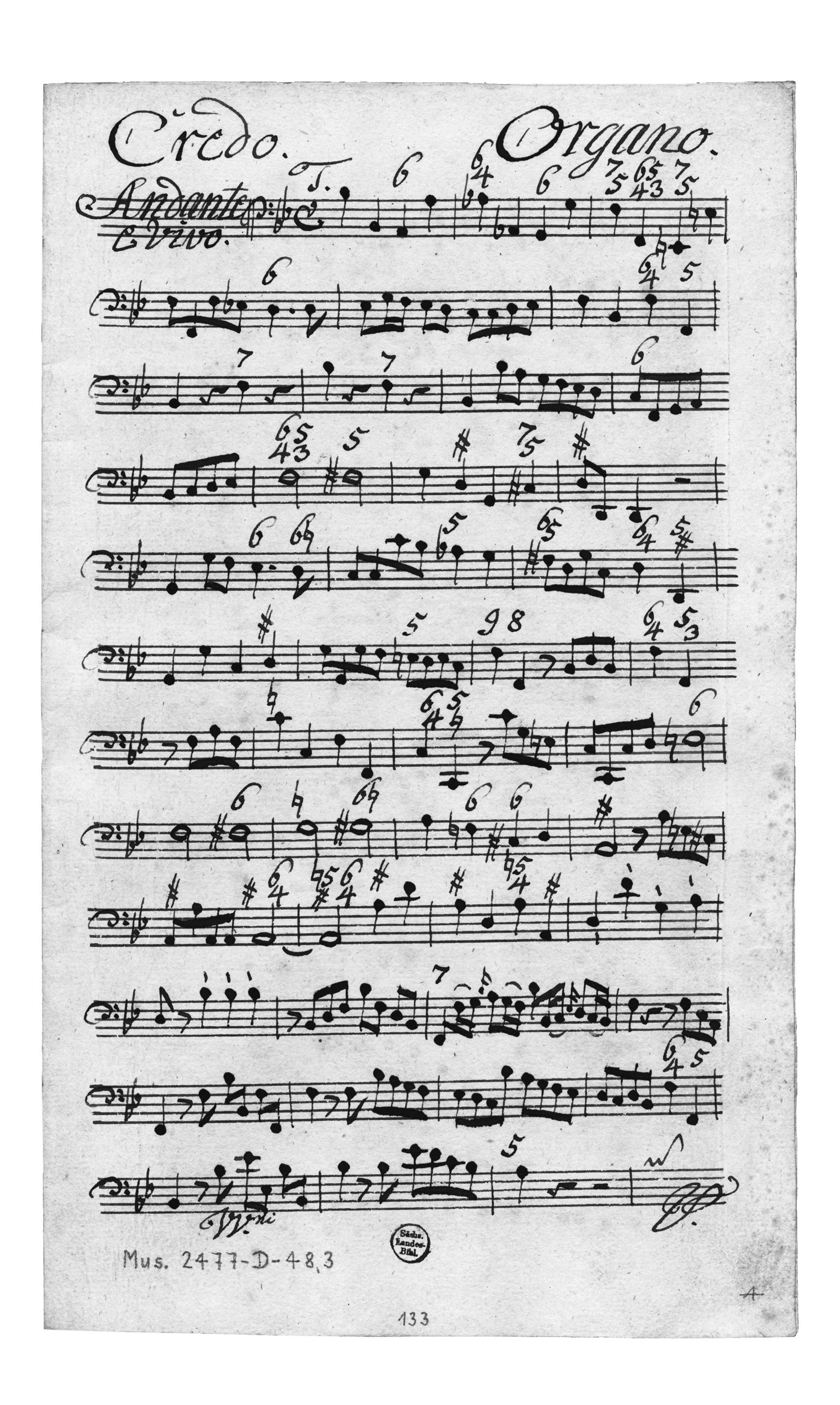
Quelle: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl; im Kritischen Bericht: Quelle **D-St**), Signatur *Mus.2477-D-48,3*, S. 133.

Illustration 11

First page of the organ part for the Credo from the Dresden set of parts.

Several Dresden copyists participated in the production of the material. The very painstakingly copied part illustrated here was written by the court music copyist Matthäus Schlettner. The figured bass numbers are written exclusively above the staff. To furnish the player with greater clarity with respect to the harmonies to be realized, the figuring is also somewhat more complete than in the other sources, e. g., the seventh chord indications in measures 7 and 8. The indication "T" shows that the beginning is played tutti, whereas the indication "VV.^{ni}" in the last line is the general indication for an orchestral interlude. A "custos" at the end of the page gives a clue as to the following note *b flat*, and the "V." with ornamental flourishes calls for the page to be turned quickly ("verte cito"). The lower edge of the page bears the library shelf mark and stamp.

Source: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl; in the Critical Report: source **D-St**), shelf mark *Mus.2477-D-48,3*, S. 133.


Credo. Organo.
Andante e vivo.
T.
Mus. 2477-D-48,3
133

Missa in g

Flauto I, II
Oboe I–III
Fagotto I–III
Corno I, II
Tromba I, II
Timpani
Violino I, II
Viola

Soli:
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro:
Soprano
Alto
Tenore
Basso
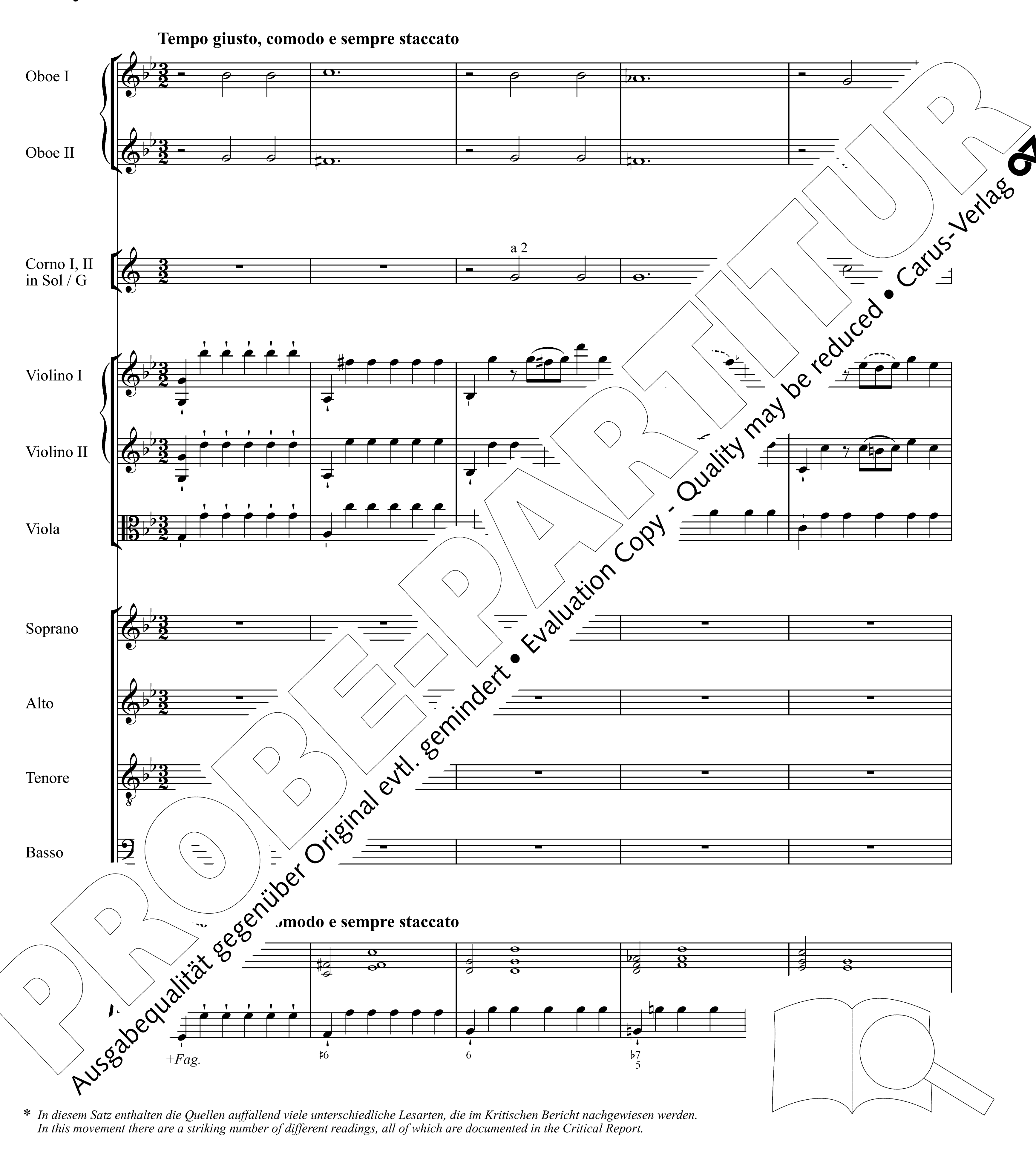
Bassi

Missa in g

Kyrie *

Johann Adolf Hasse
1699–1783
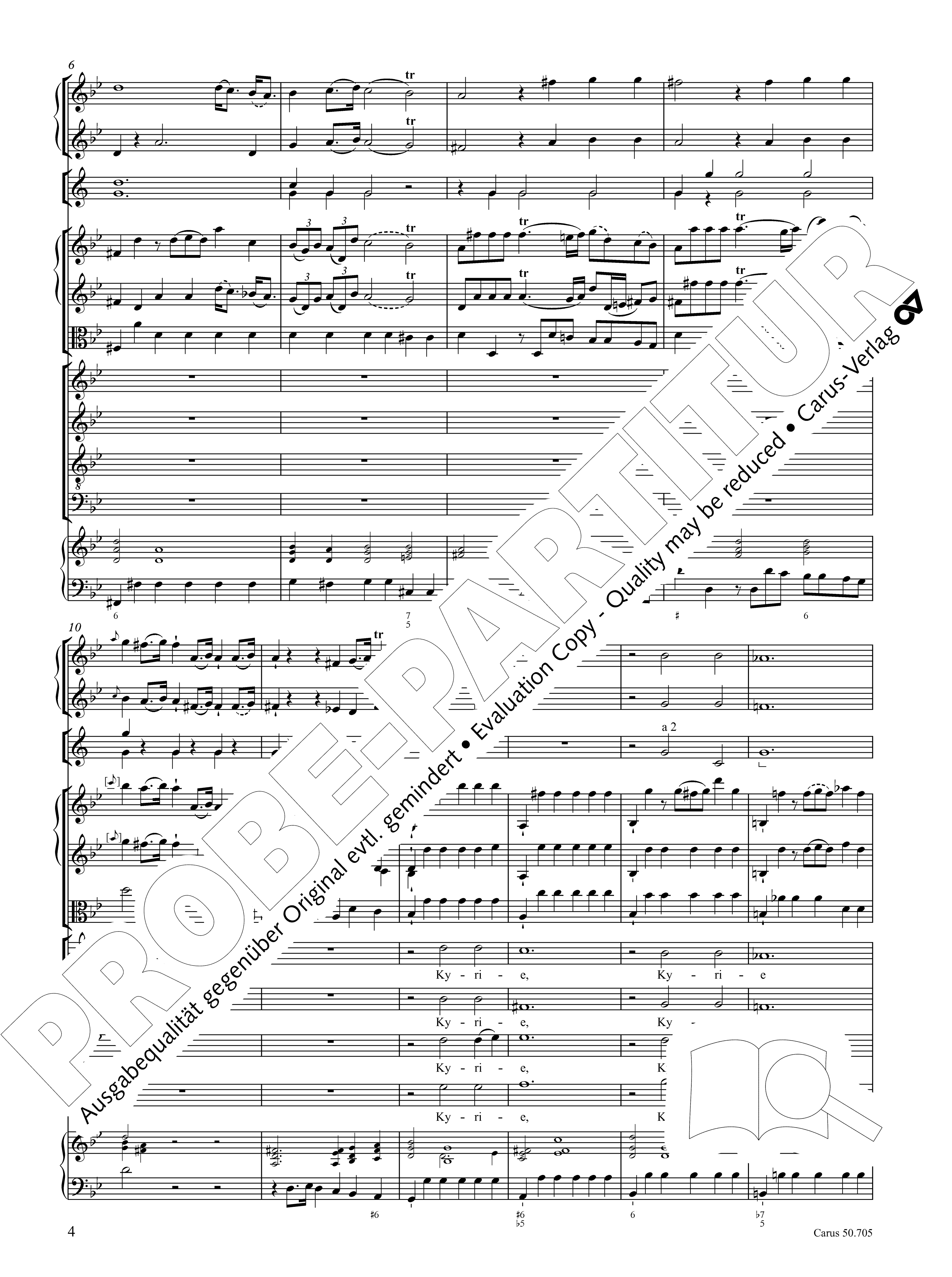
1. Kyrie eleison (Coro)



* *In diesem Satz enthalten die Quellen auffallend viele unterschiedliche Lesarten, die im Kritischen Bericht nachgewiesen werden.*
In this movement there are a striking number of different readings, all of which are documented in the Critical Report.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 63 min.

First printed edition / Basso continuo realization
by Wolfgang Hochstein


6
10
a 2
Ky - ri - e, Ky - ri - e
Ky - ri - e, Ky -
Ky - ri - e, K
Ky - ri - e, K
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

16

e - le - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - i - son,

e - le - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - i - ... le

e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i - ... i -

e - le - i - son, e - le - - - - i - son, e - le ... - le - i -

20

son ... son, e - le - i - son, e - le - i -
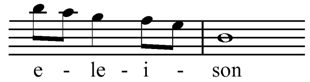
... i - son, e - le - i - son, e - le - i -
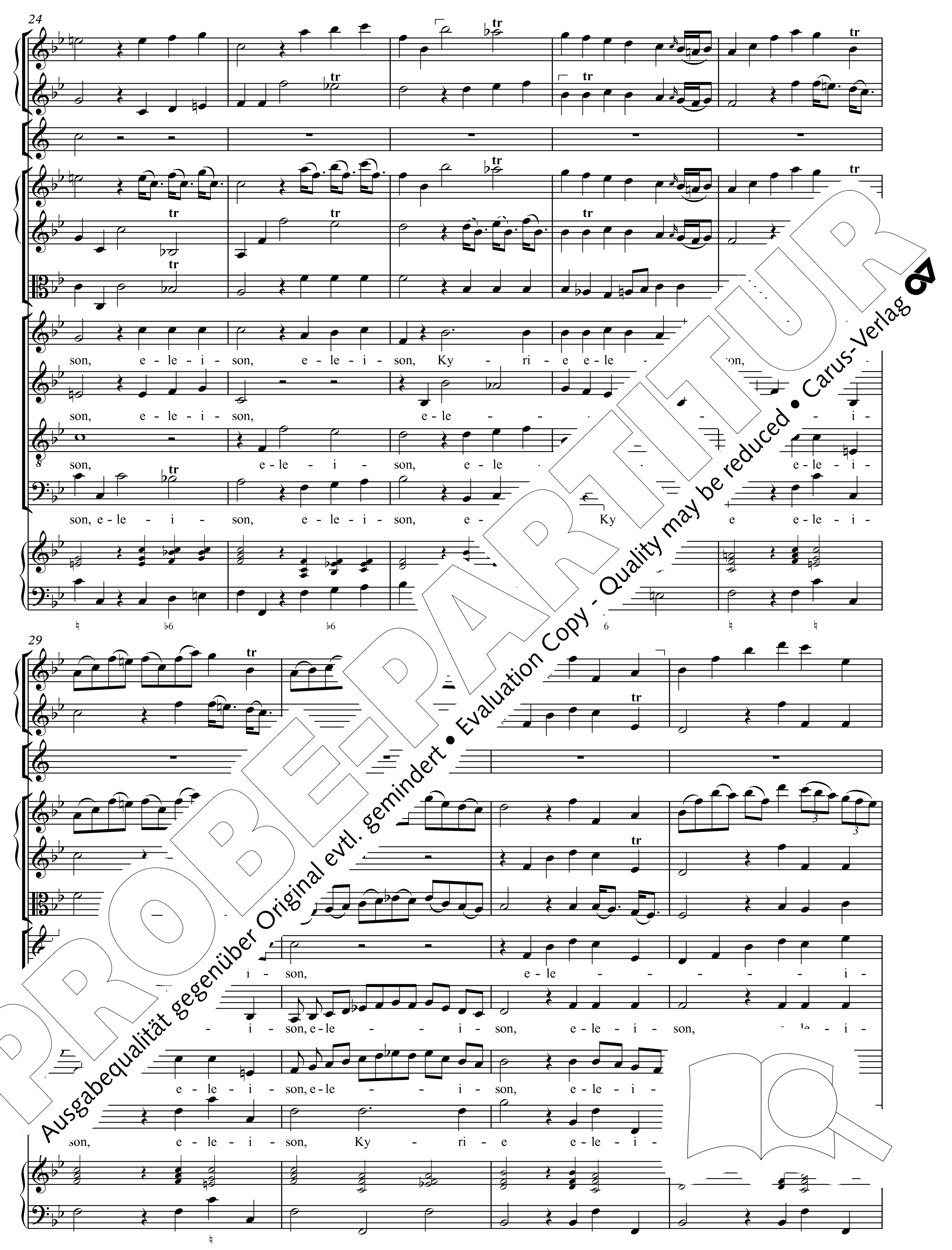
... le - i - son, e - le - i - son
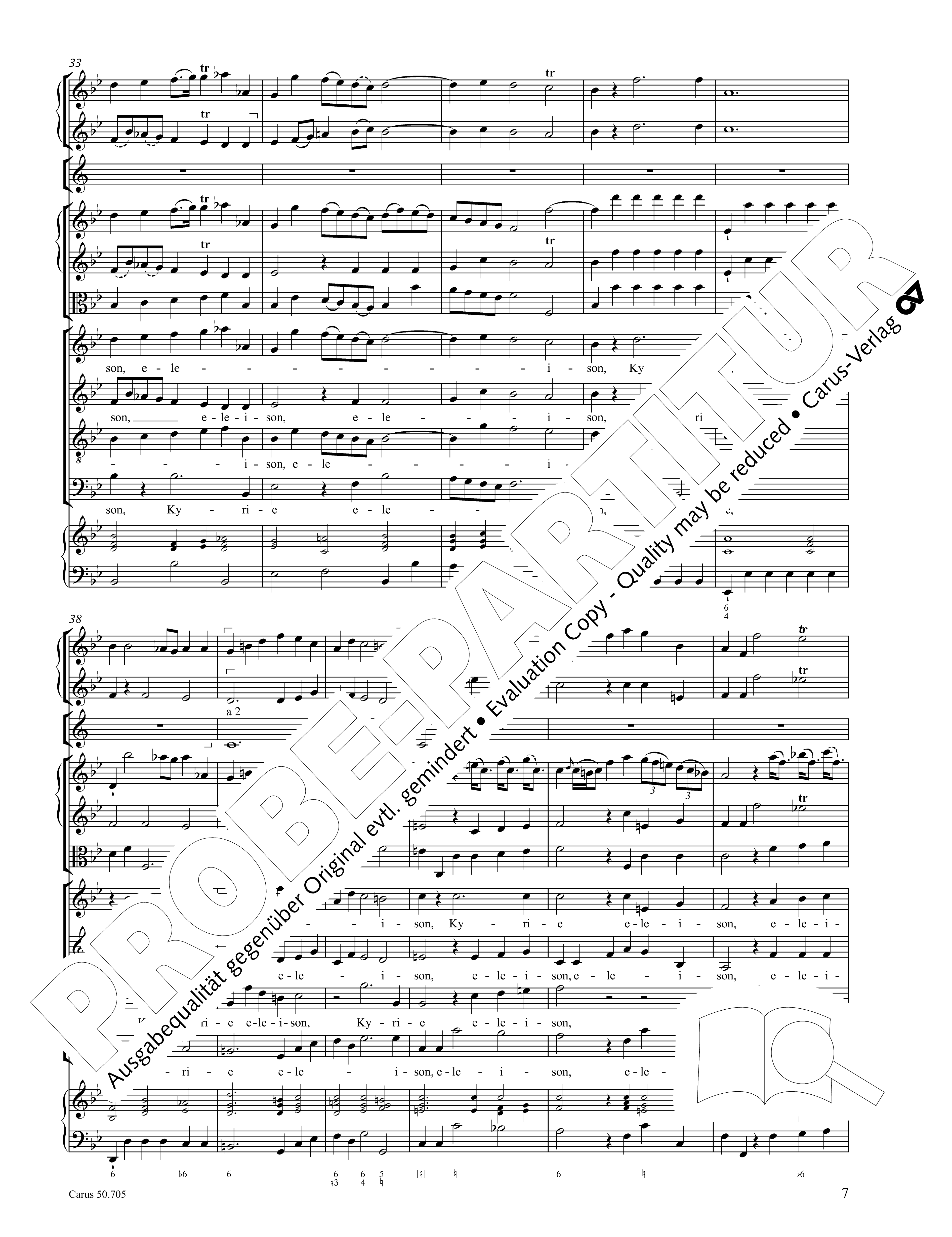
... e - le - i - son, e - le - i -
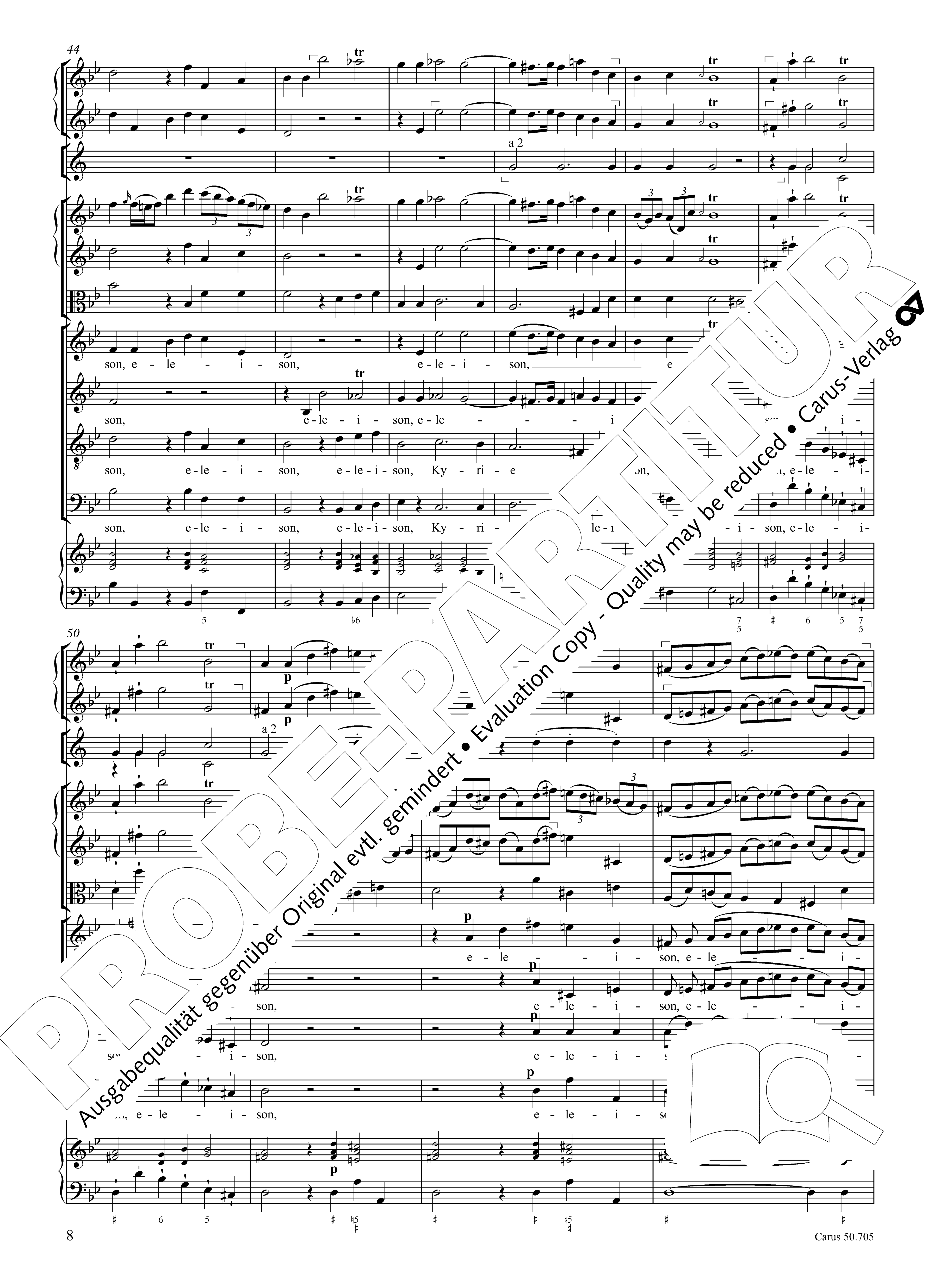
* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*
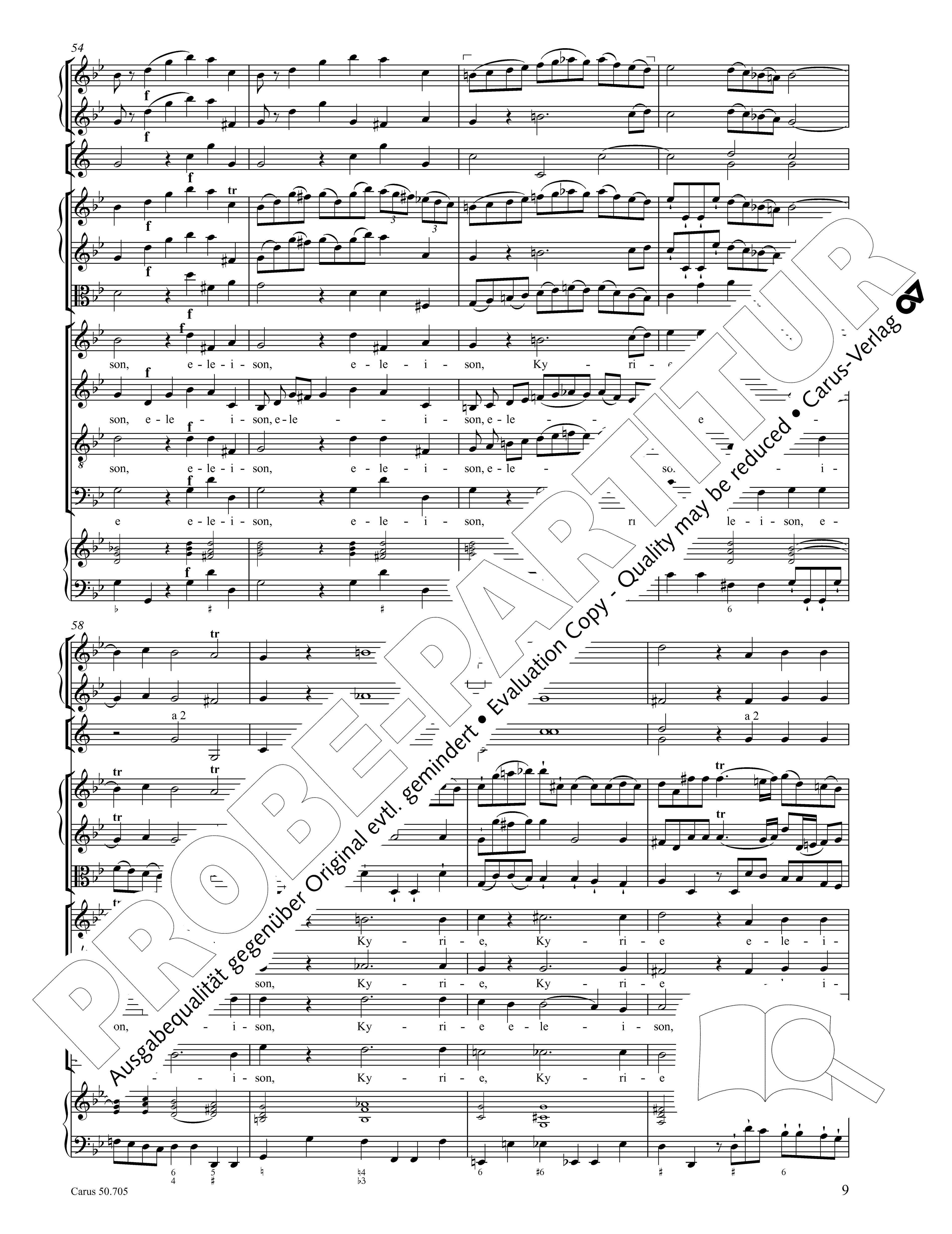
** *Ausführungsvorschlag: / Suggestion for performance:*
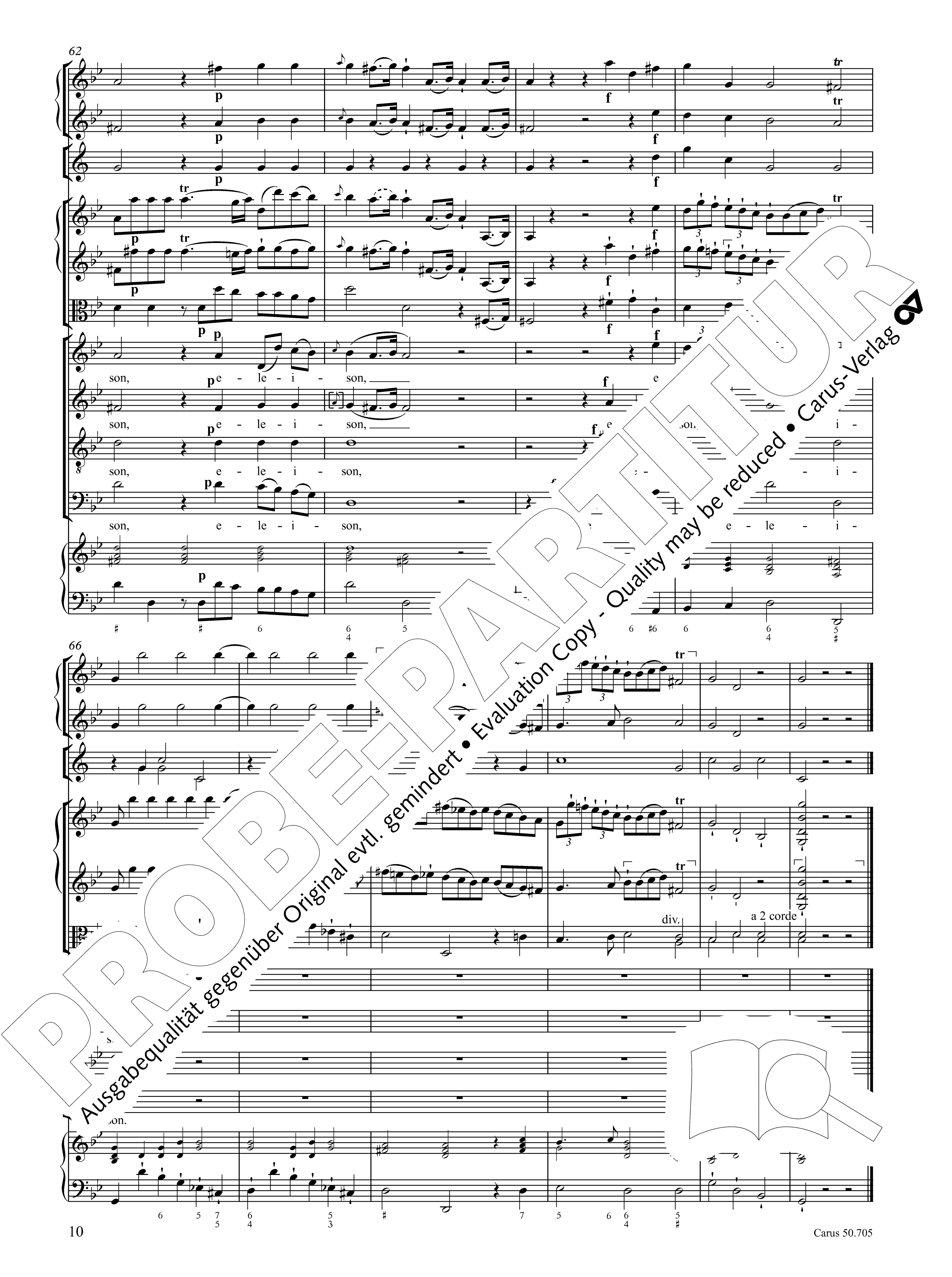



24
son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le
son, e - le - i - son, e - le
son, e - le - i - son, e - le e - le - i -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky e e - le - i -
29
i - son, e - le - i -
i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


33
tr
son, e - le - - - - - - - - - - i - son, Ky
son, e - le - i - son, e - le - - - i - son, ri
- - - i - son, e - le - - - - - i -
son, Ky - ri - e e - le -
38
a 2
- i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,
- ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
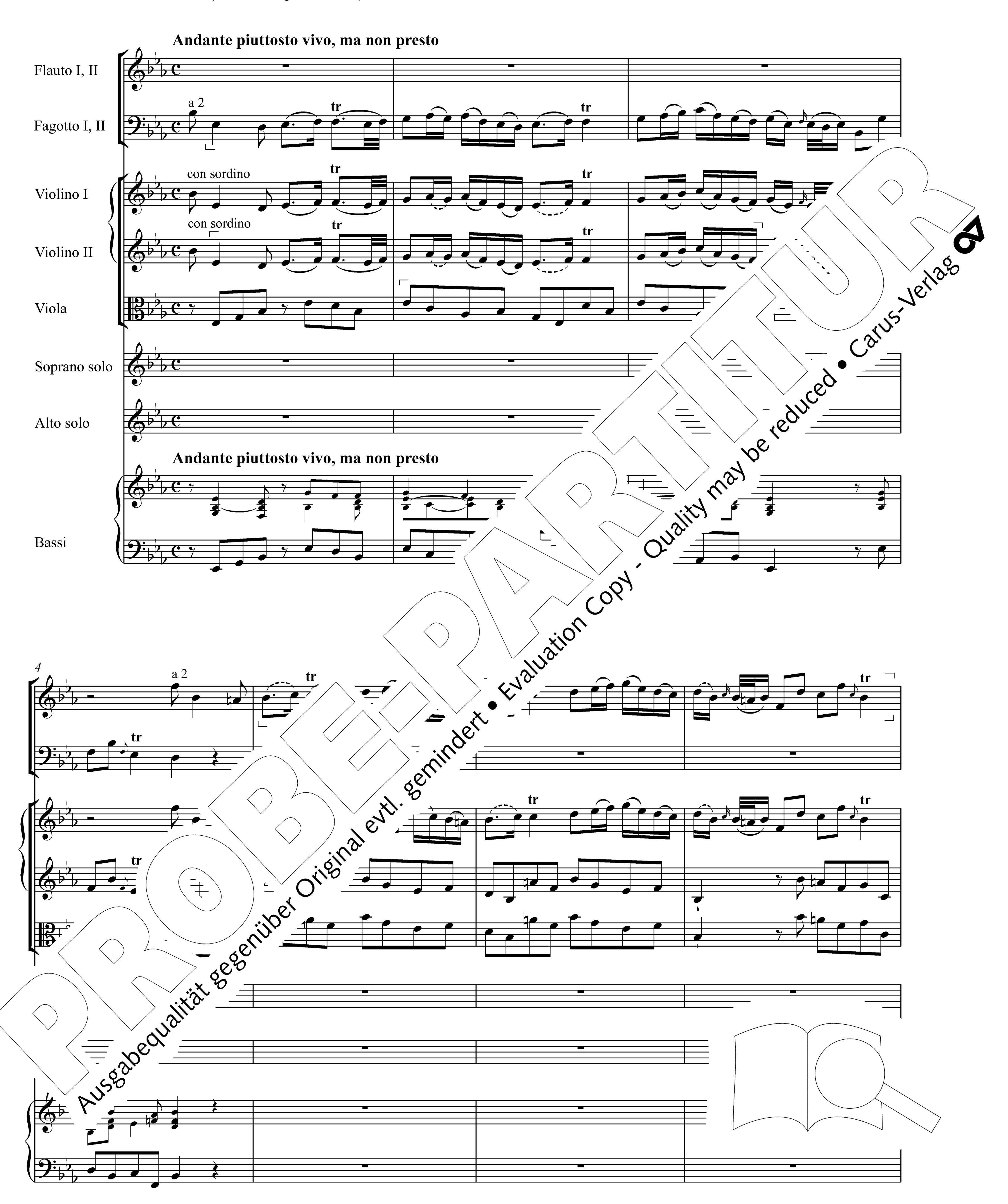

44
a 2
son, e - le - i - son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e
son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri -
50
a 2
e - le - i - son, e - le - i -
son, e - le - i - son, e - le - i -
i - son, e - le - i -
e - le - i - son, e - le - i -
p
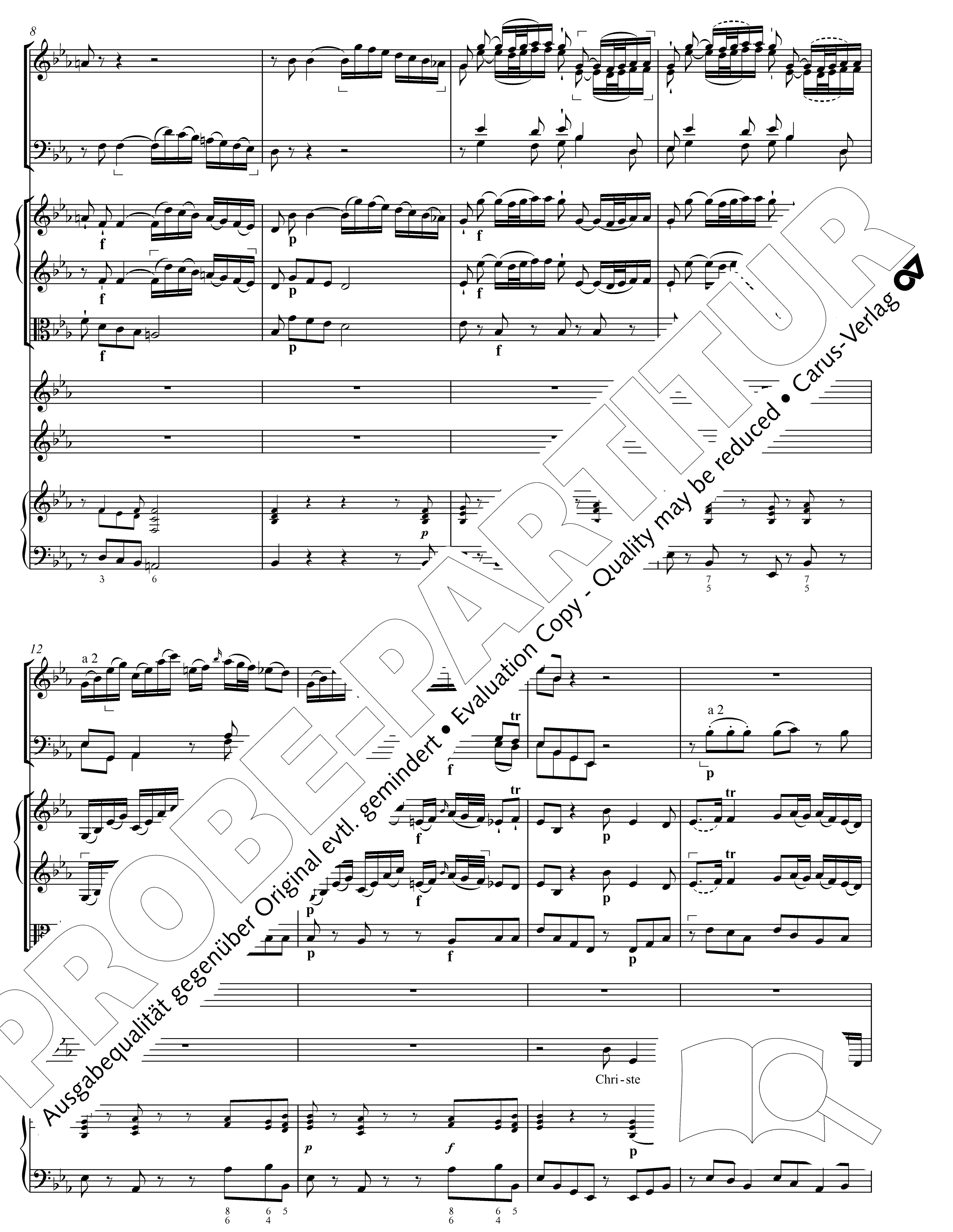

54
tr
son, e-le-i-son, e-le-i-son, Ky - ri-
son, e-le - i-son, e-le - i-son, e-le - e
son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le - i-
e e-le-i-son, e-le-i-son, le-i-son, e-
58
a 2
Ky - ri-e, Ky - ri-e e-le-i-
son, Ky - ri-e, Ky - ri-e i-
on, - i-son, Ky - ri-e e-le - i-son,
- i-son, Ky - ri-e, Ky - ri-e
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
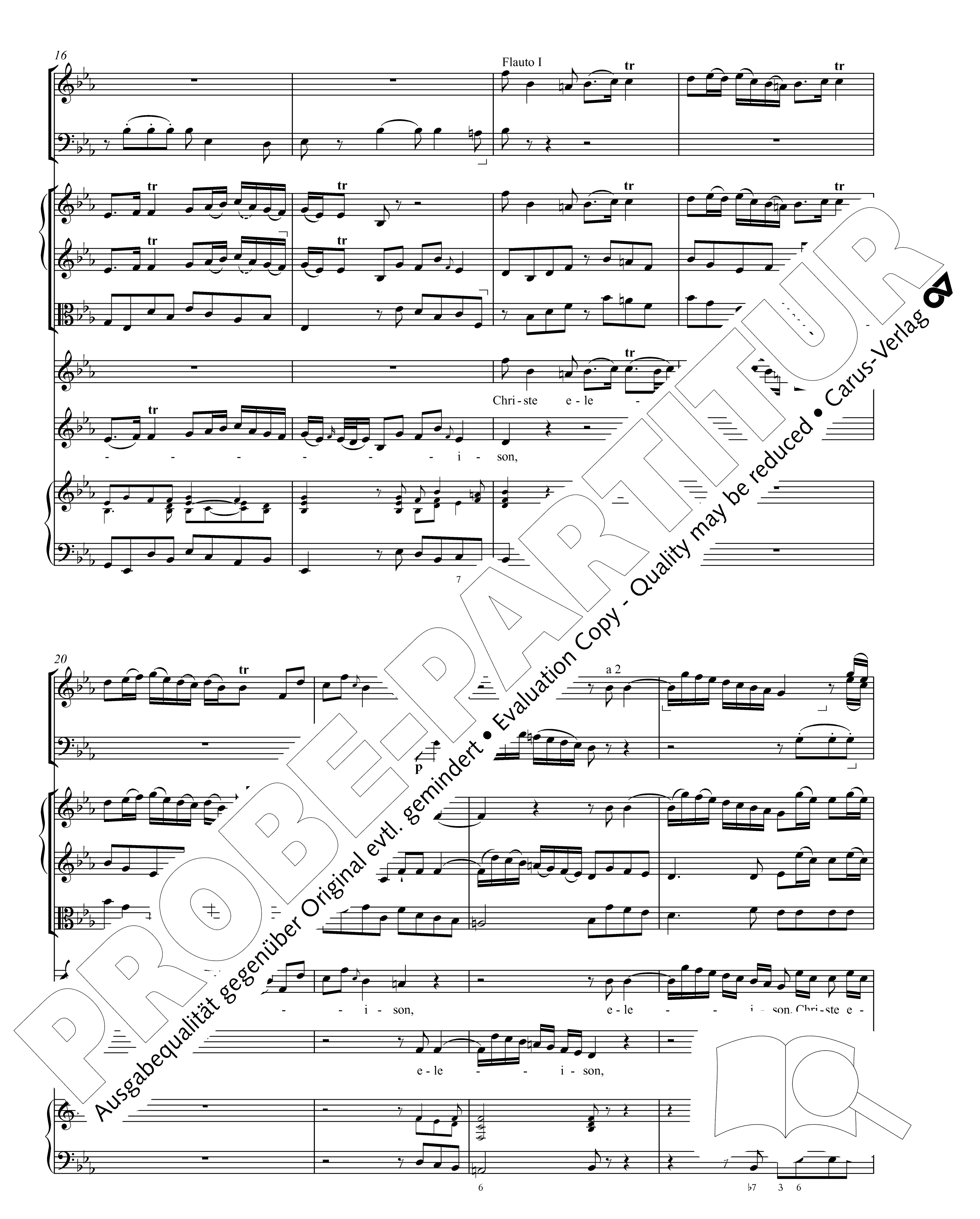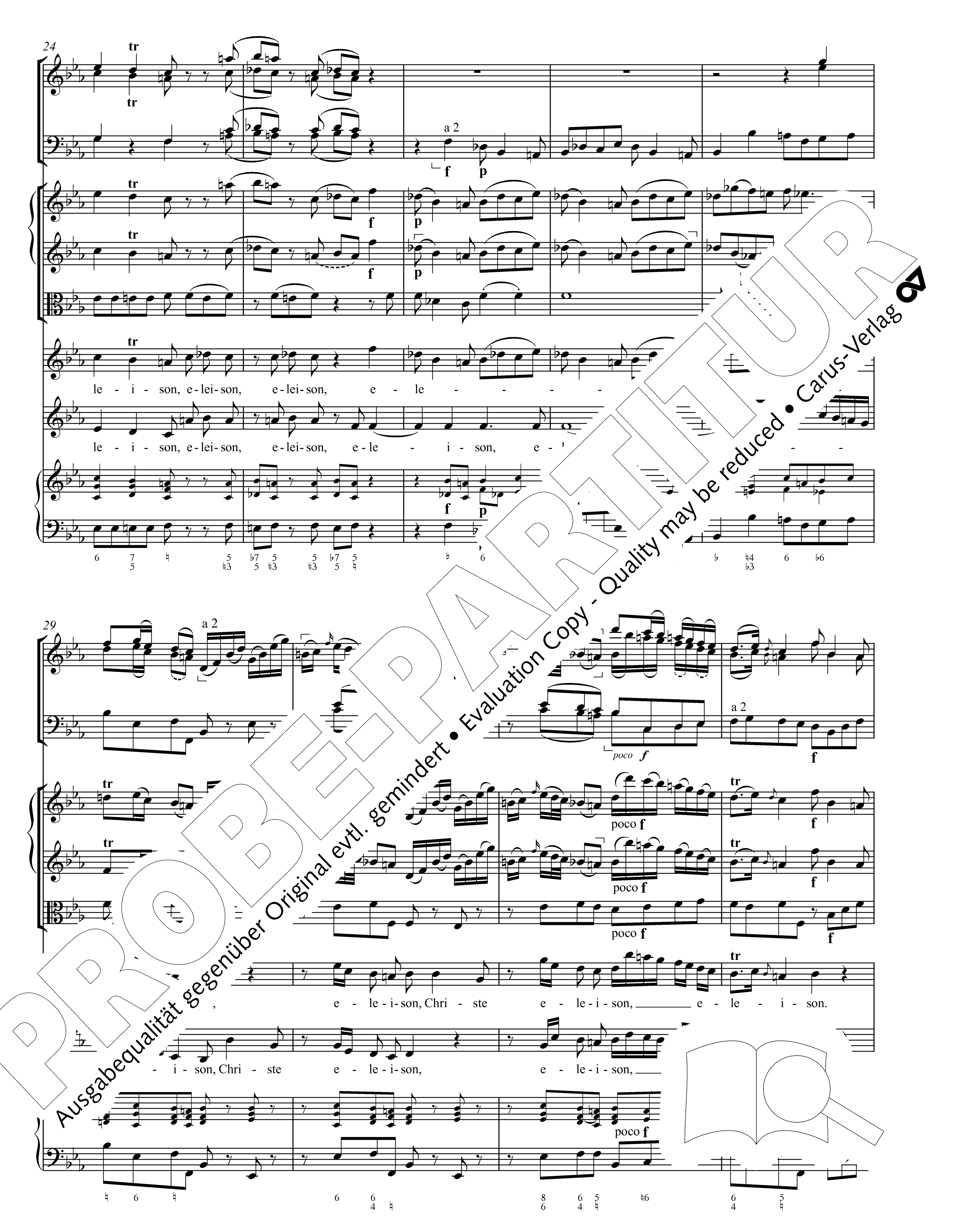


son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son,
e - le - i -
son.
div.
a 2 corde
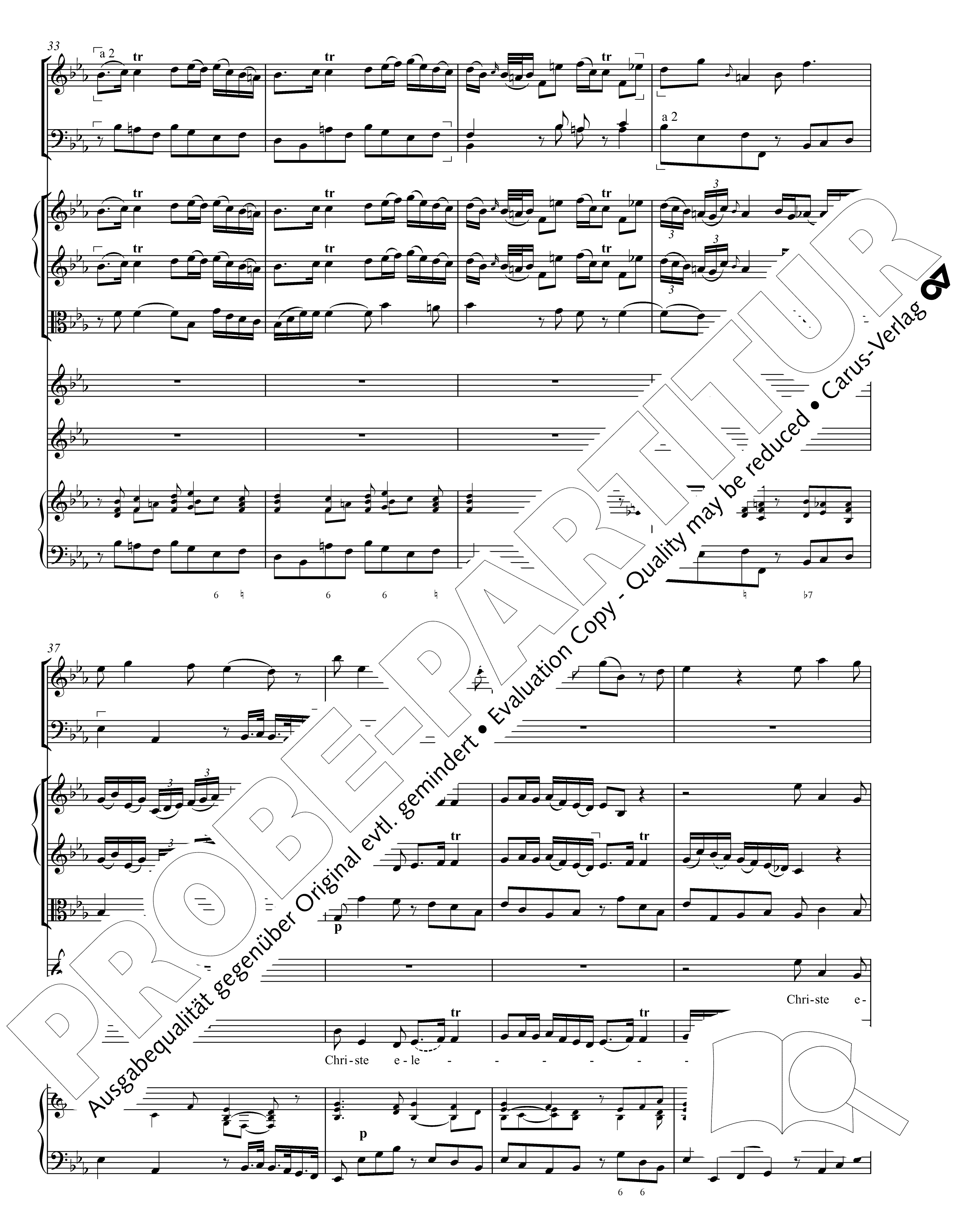
2. Christe eleison (Duetto: Soprano, Alto)
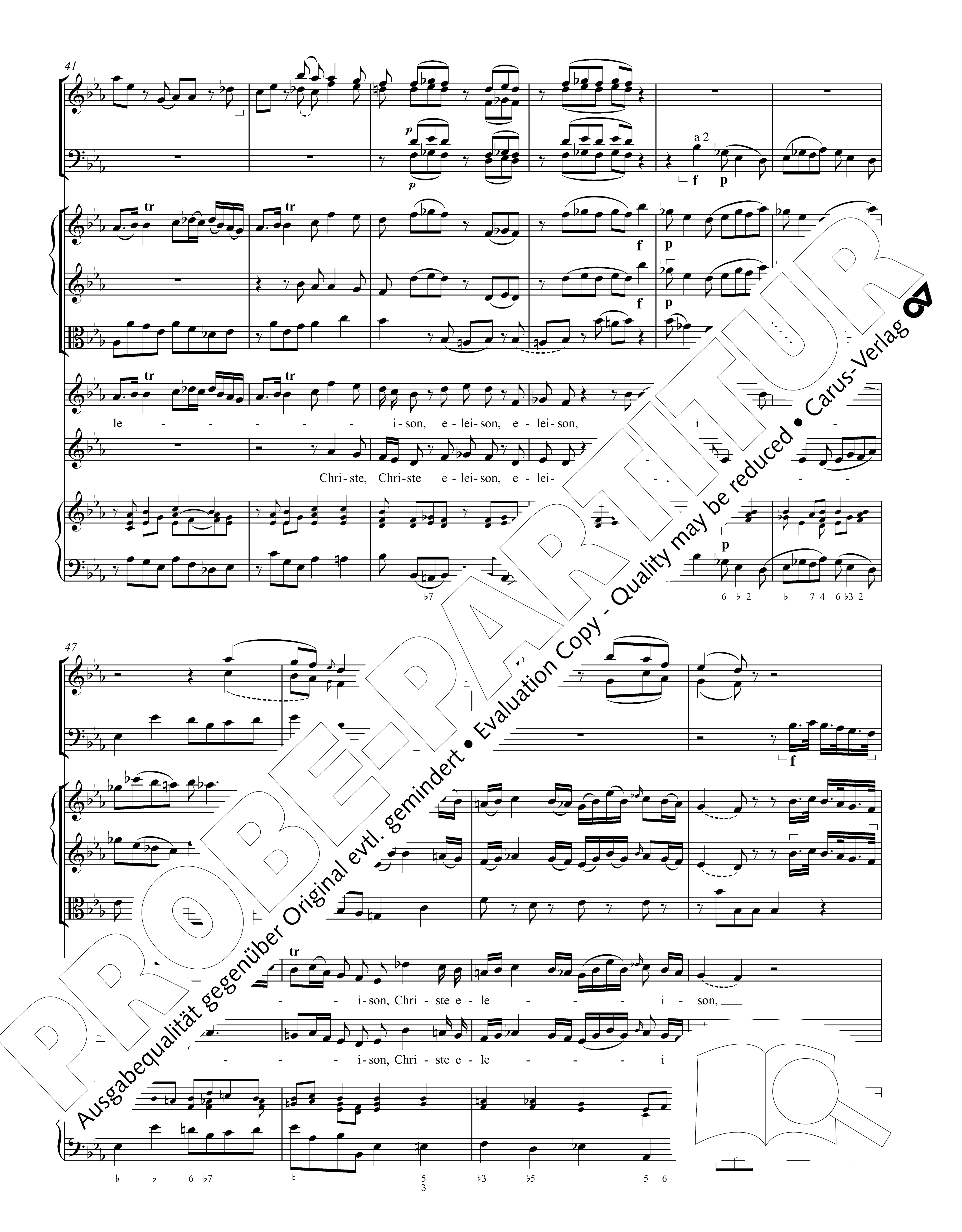



8
a 2
tr
12
Chri - ste
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


16
Flauto I
tr
Chri - ste e - le -
- - - - - - i - son,
20
a 2
p
- - i - son,
e - le - - i - son, Chri - ste e -
e - le - - i - son,
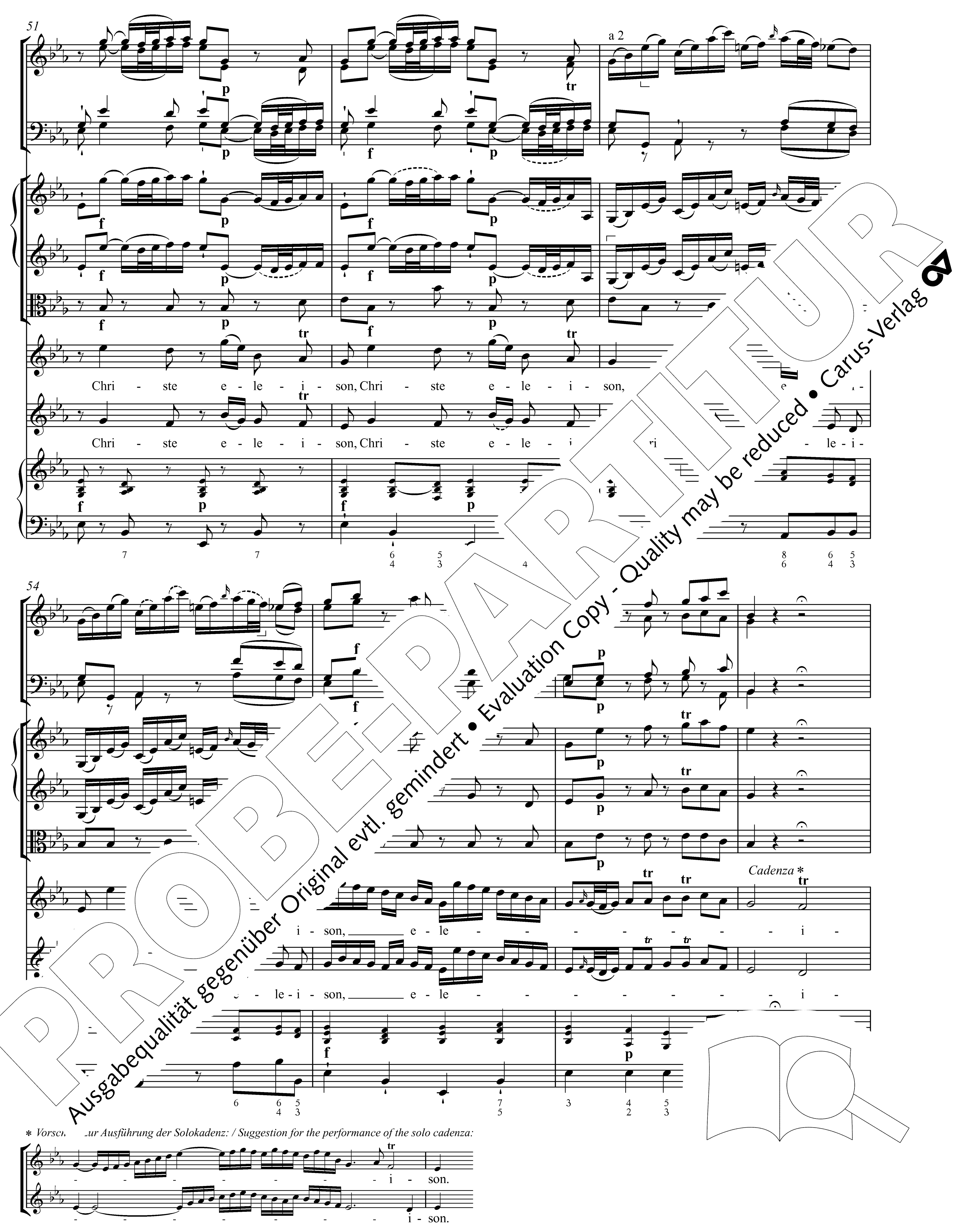

24
tr
a 2
f
p
le - i - son, e - lei - son, e - lei - son, e - le
le - i - son, e - lei - son, e - lei - son, e - le - i - son, e -
29
a 2
poco f
e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.
- i - son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,
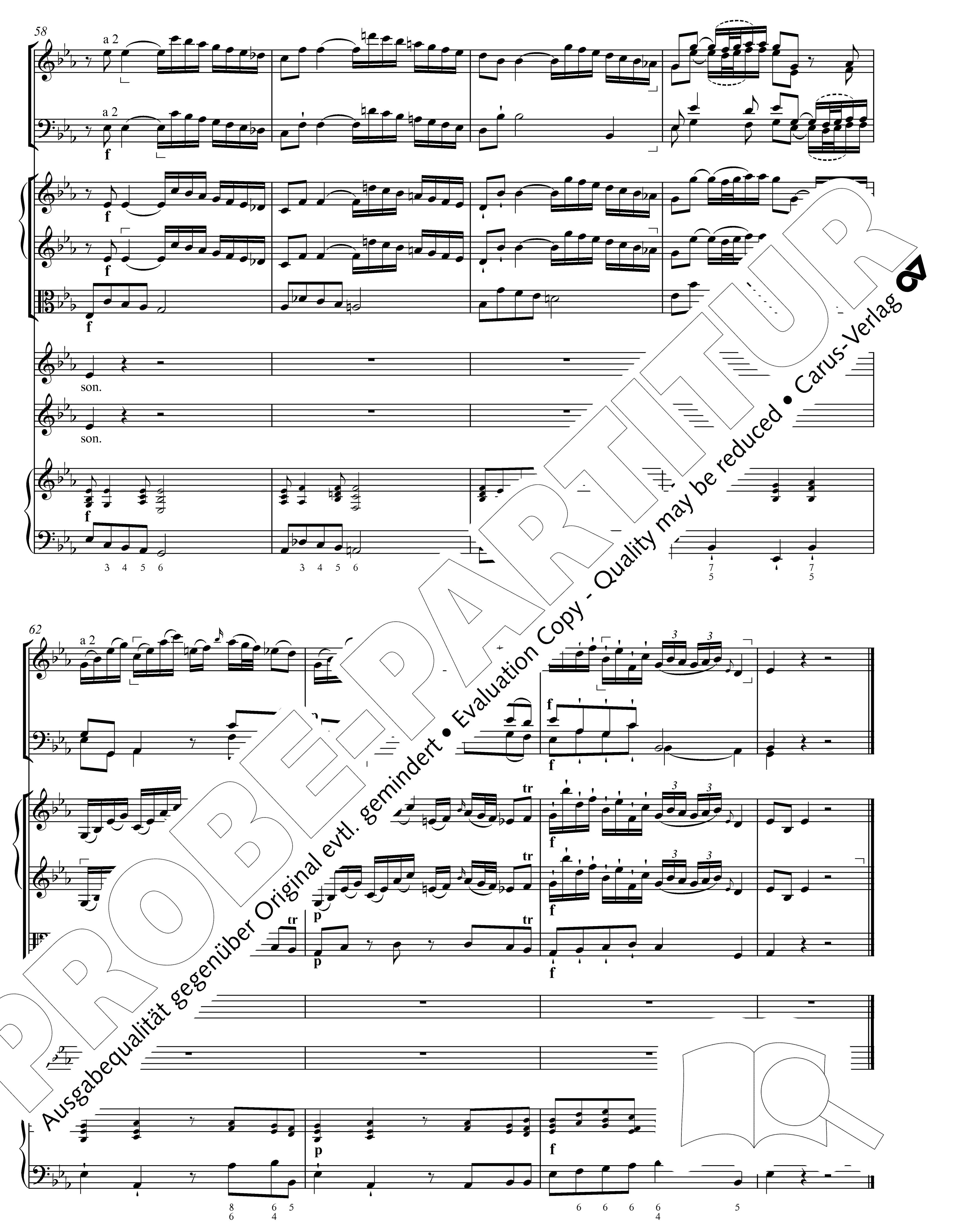


33
a 2
tr
37
p
Chri-ste e-le
Chri-ste e-
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



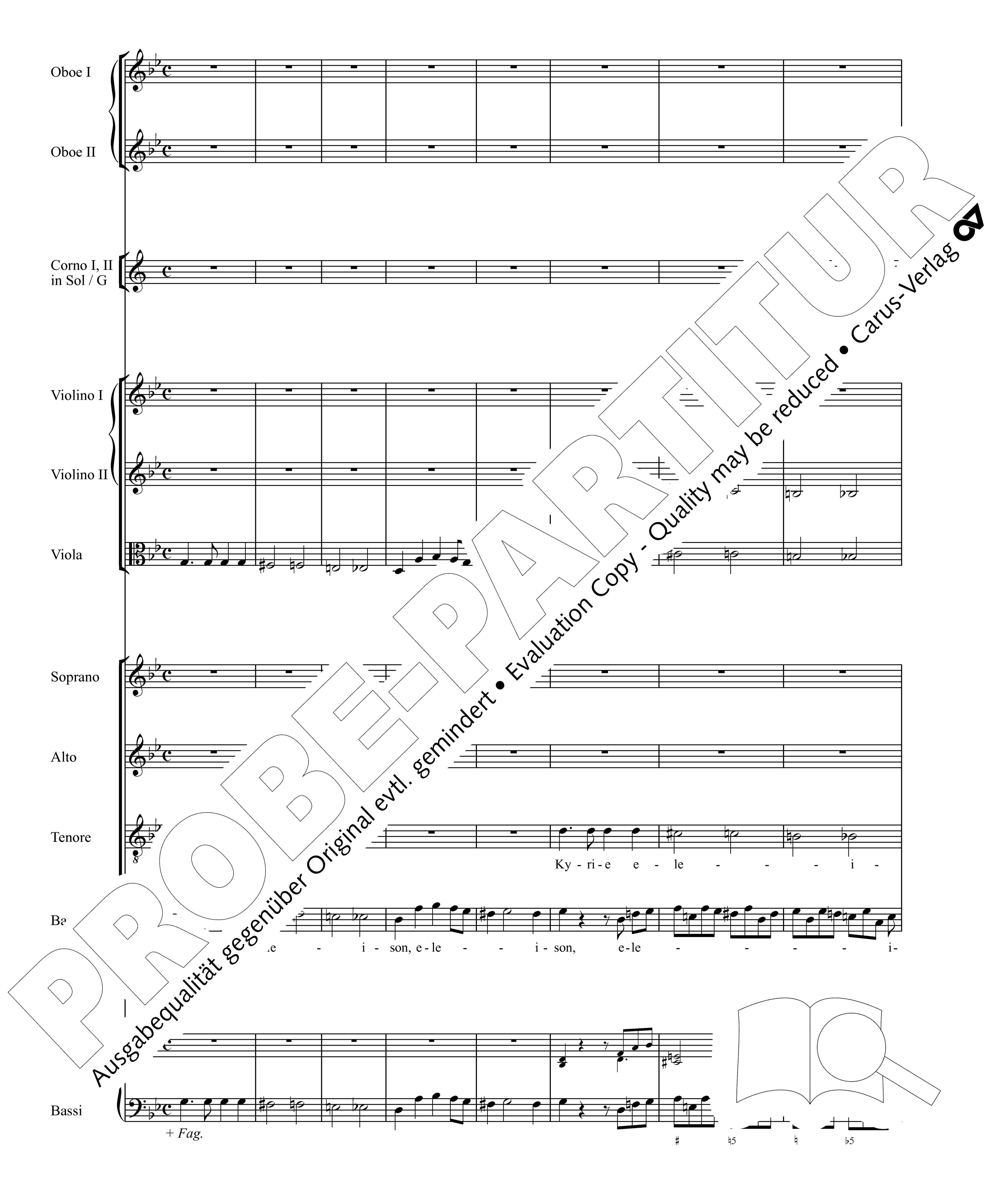
le - - - - - - i-son, e-lei-son, e-lei-son,
i -
Chri-ste, Chri-ste e-lei-son, e-lei-
- i-son, Chri-ste e-le - - - - i - son,
- - i-son, Chri-ste e-le - - - - i
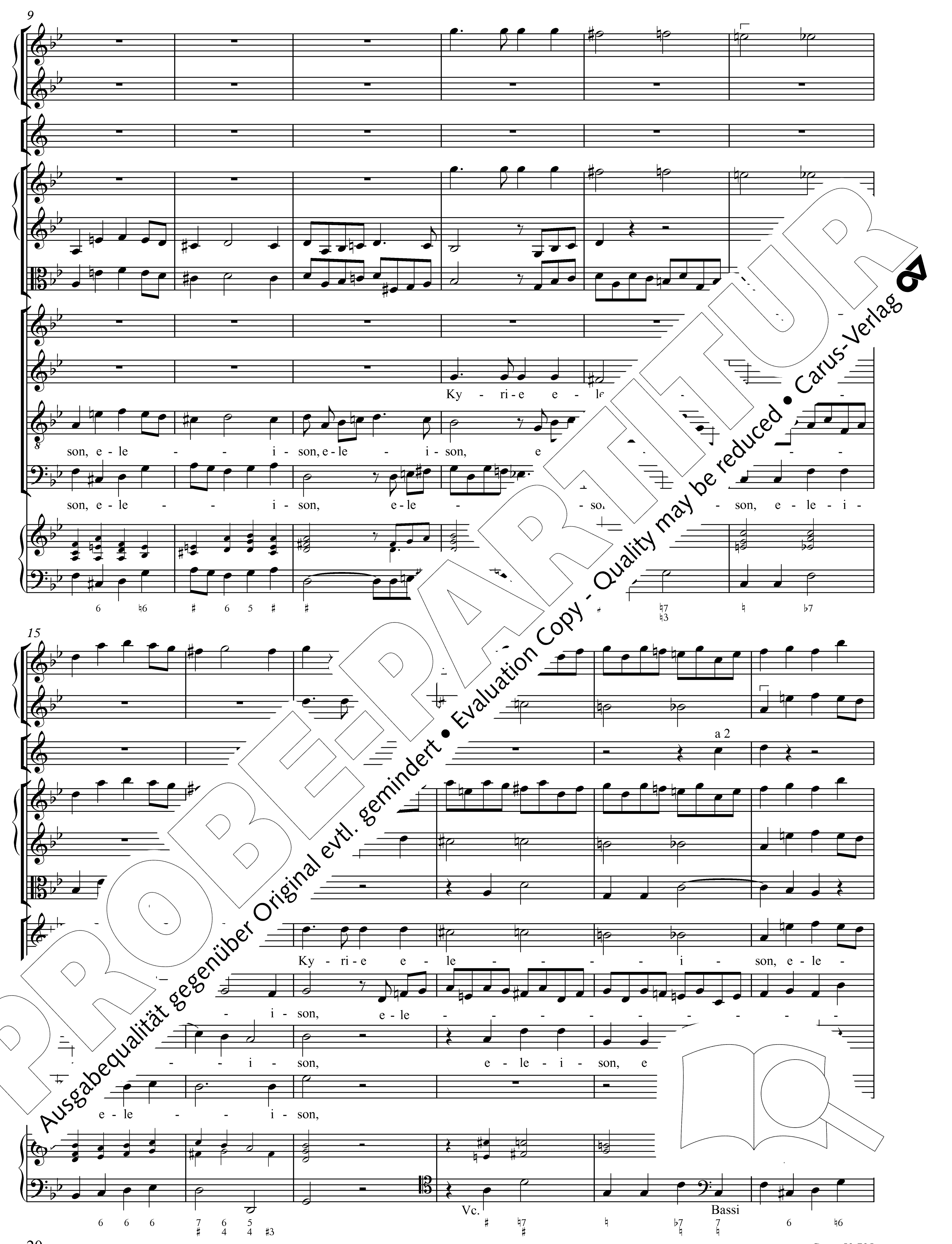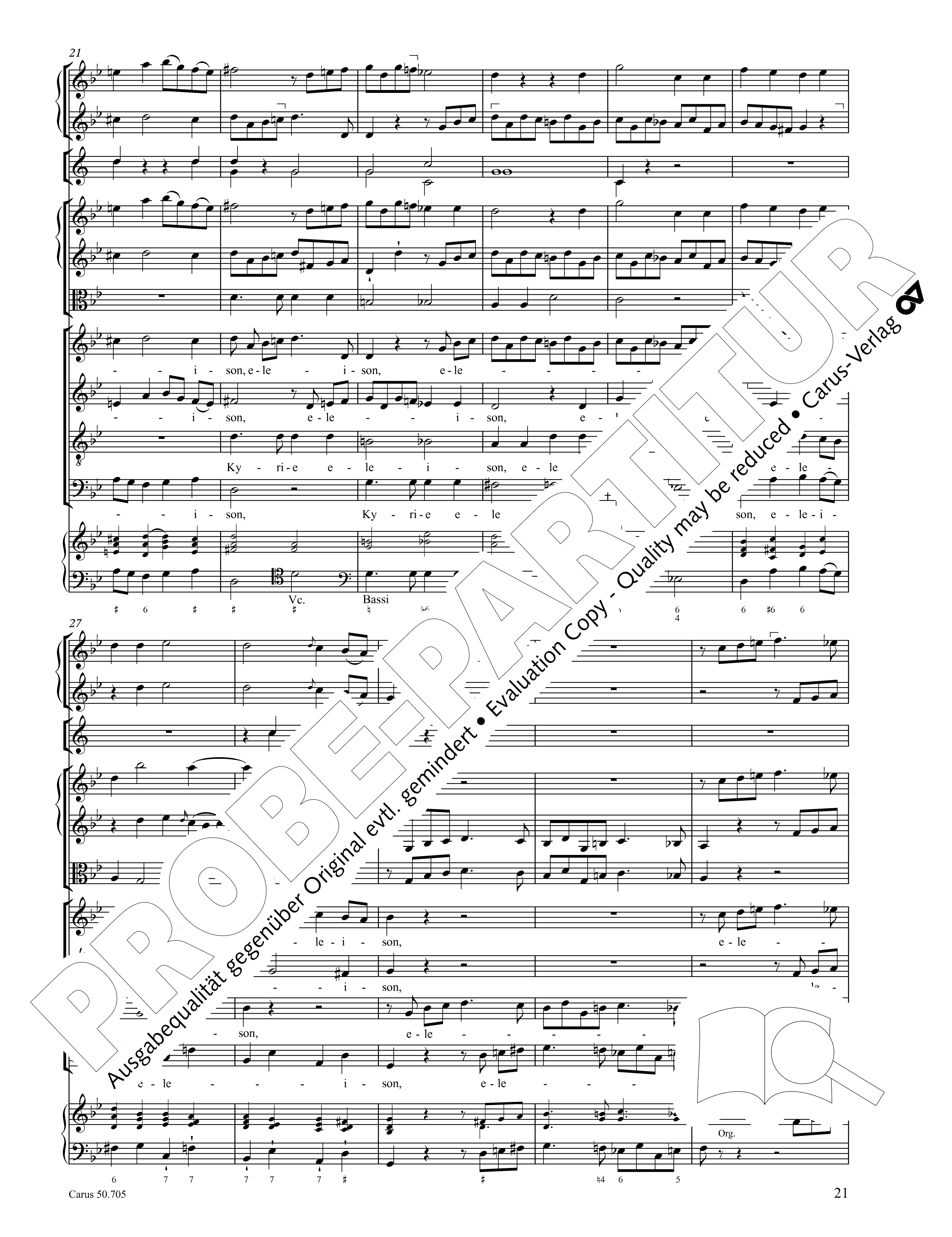


* Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz: / Suggestion for the performance of the solo cadenza:
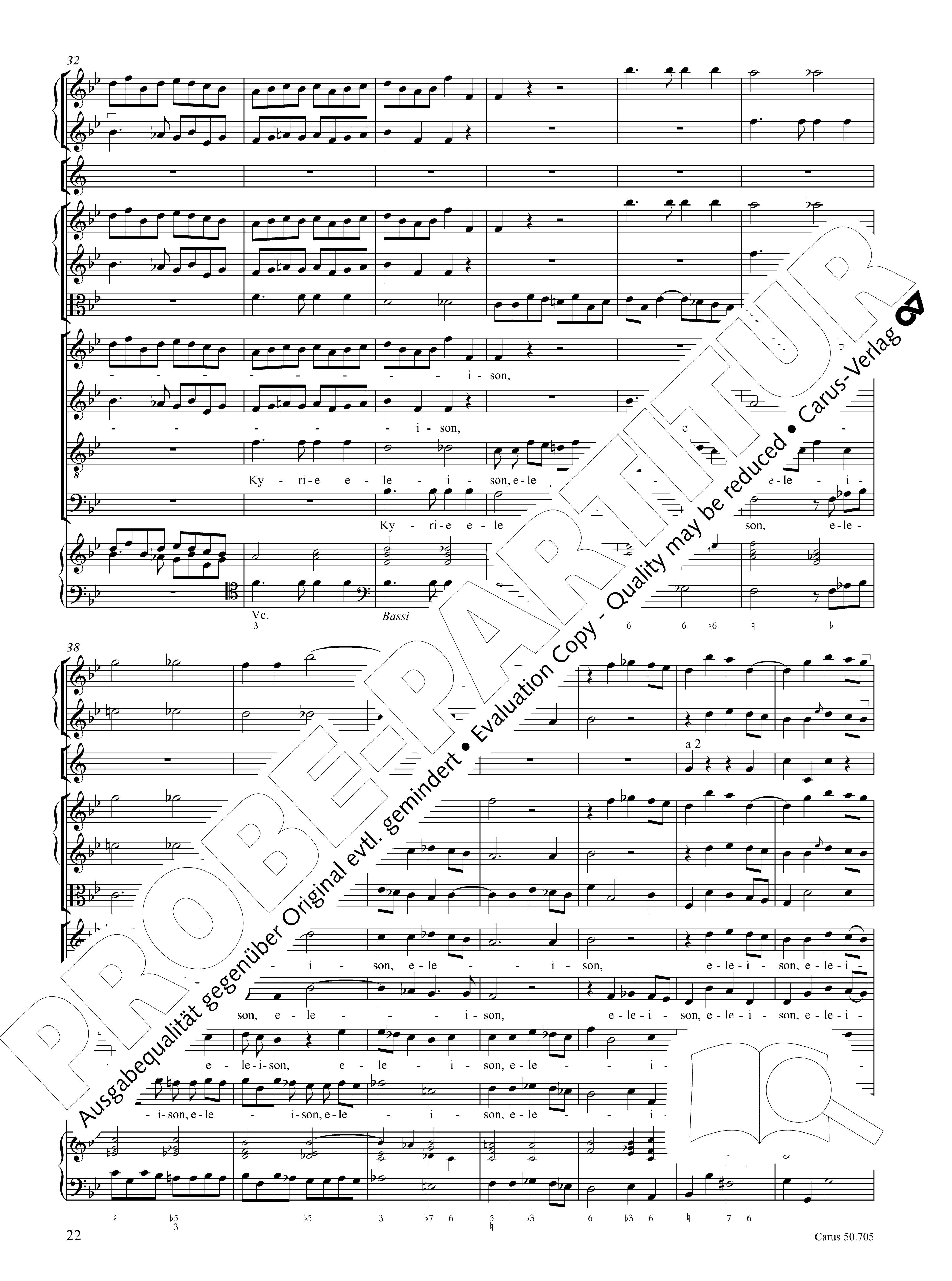

58
a 2
f
son.
3 4 5 6
7 5
62
tr
p
8 6
6 4 5
6 6 6 6 4
5
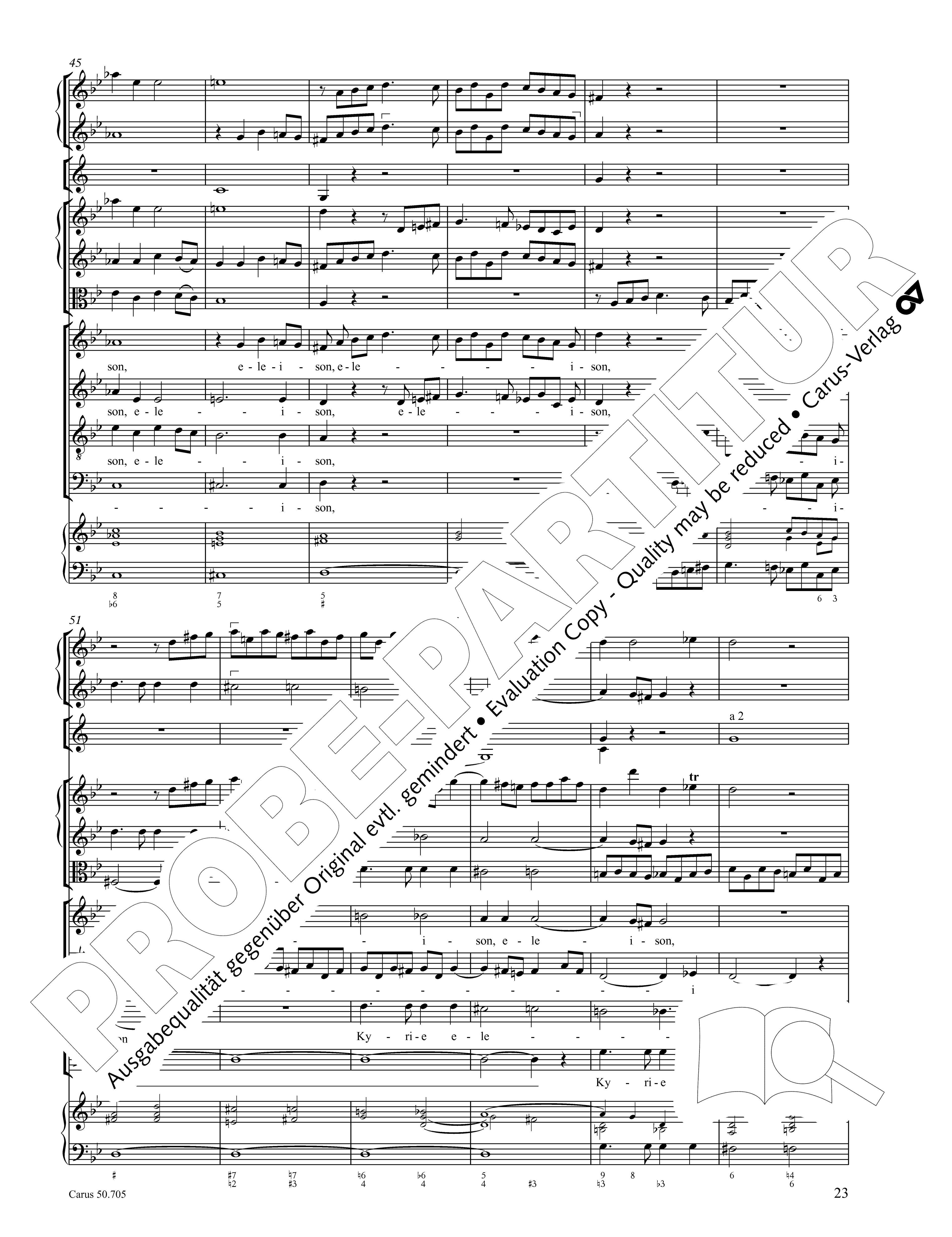
3. Kyrie eleison (Coro)
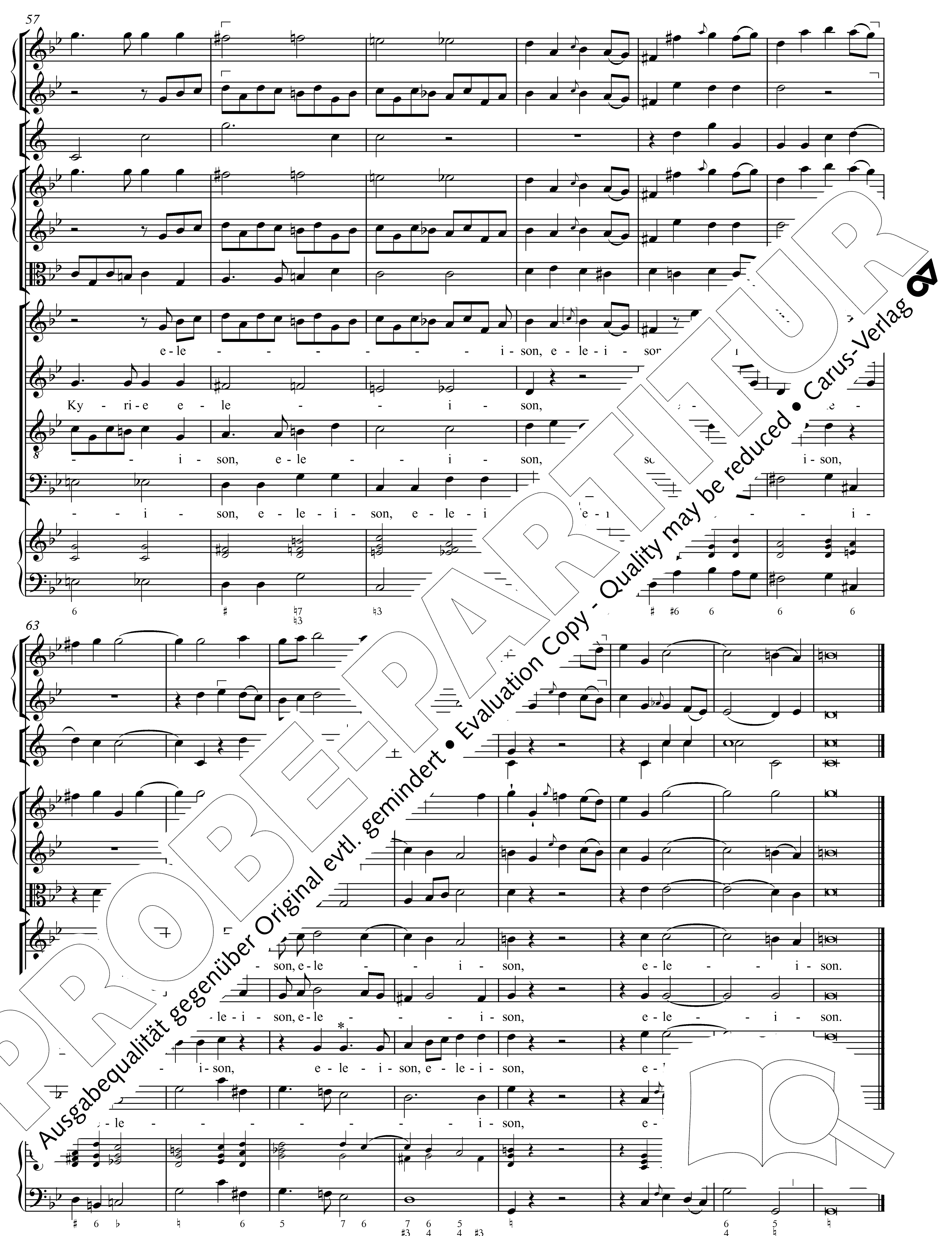



9
Ky - ri - e e - le
son, e - le - i - son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son, e - le
son, e - le - i -
15
a 2
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -
i - son, e - le
i - son, e - le - i - son, e
e - le - i - son,
Vc.
Bassi


21
- - i - son, e - le - - i - son, e - le
- - i - son, e - le - - i - son, e -
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le
e - le -
- - i - son, Ky - ri - e e - le
son, e - le - i -
Vc.
Bassi
27
- le - i - son, e - le -
- - i - son,
son, e - le -
e - le - - - i - son, e - le -
Org.


32
i - son,
i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le
e - le - i -
Ky - ri - e e - le
son, e - le -
Vc.
Bassi
38
a 2
i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i

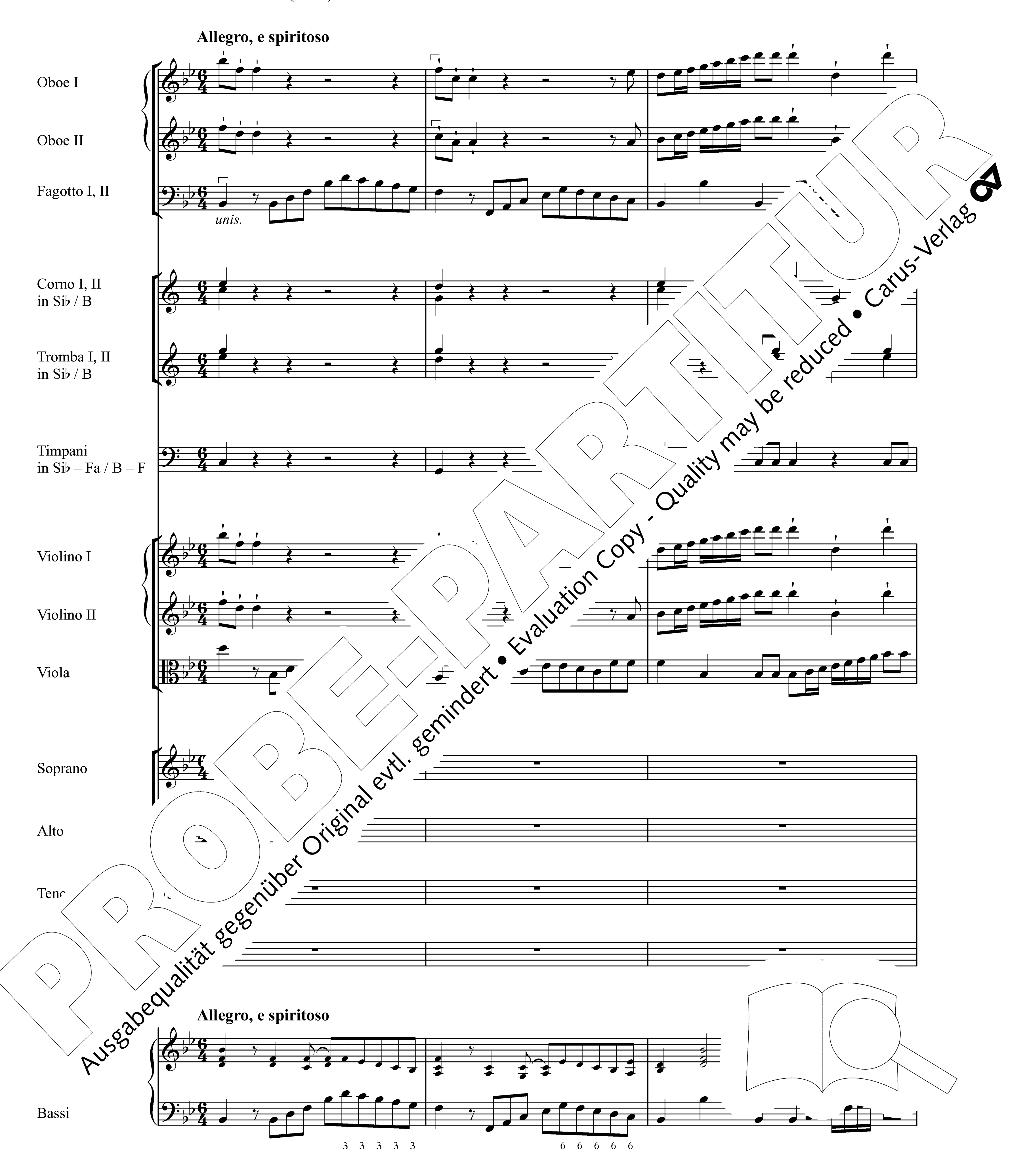

45
son, e - le - i - son, e - le - - - - - i - son,
son, e - le - - - i - son, e - le - - - - i - son,
son, e - le - - - i - son,
- - - - - i - son,
51
a 2
tr
i - son, e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le
Ky - ri - e
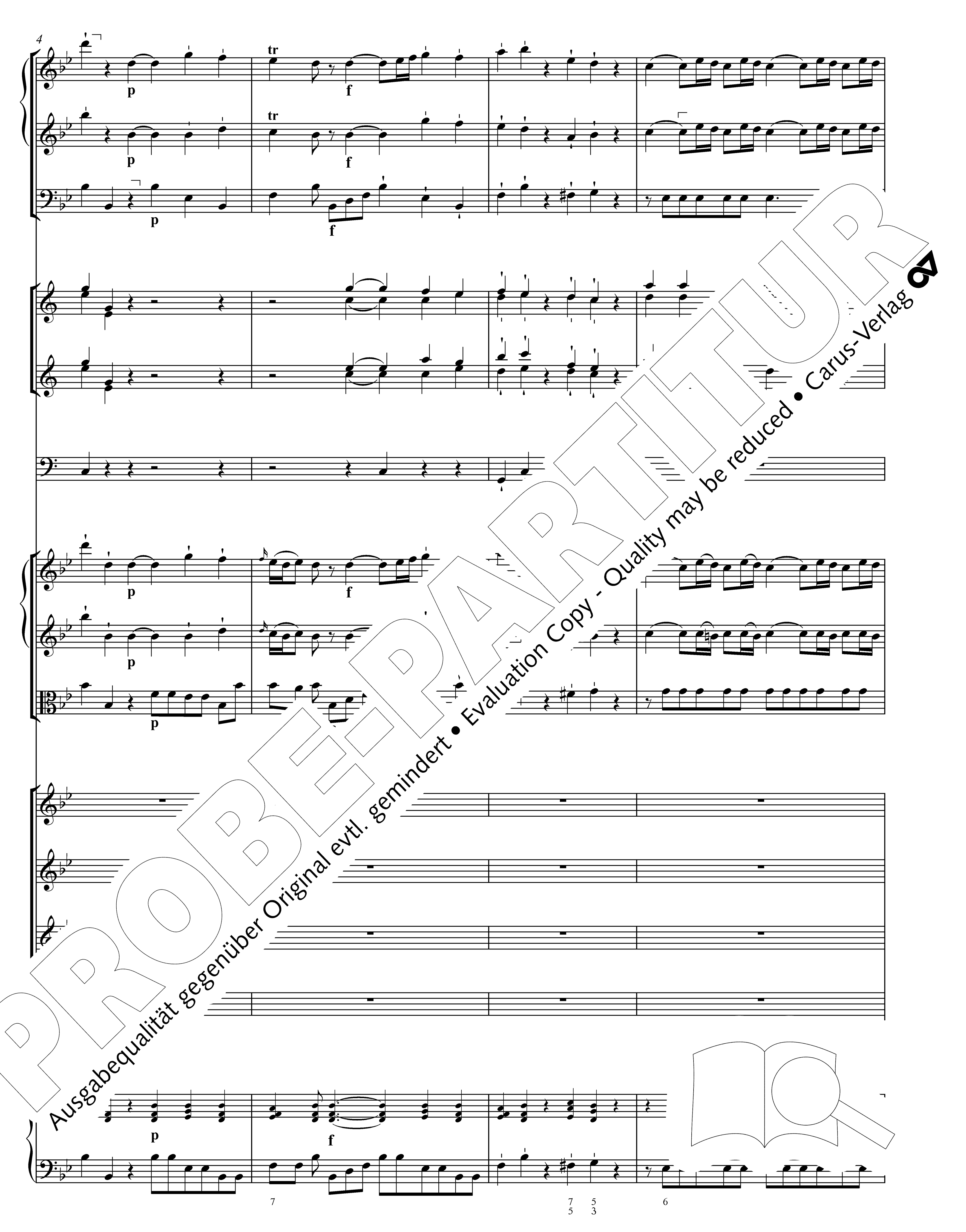


* *Zur Lesart des Tenors siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tenor see the Critical Report.*
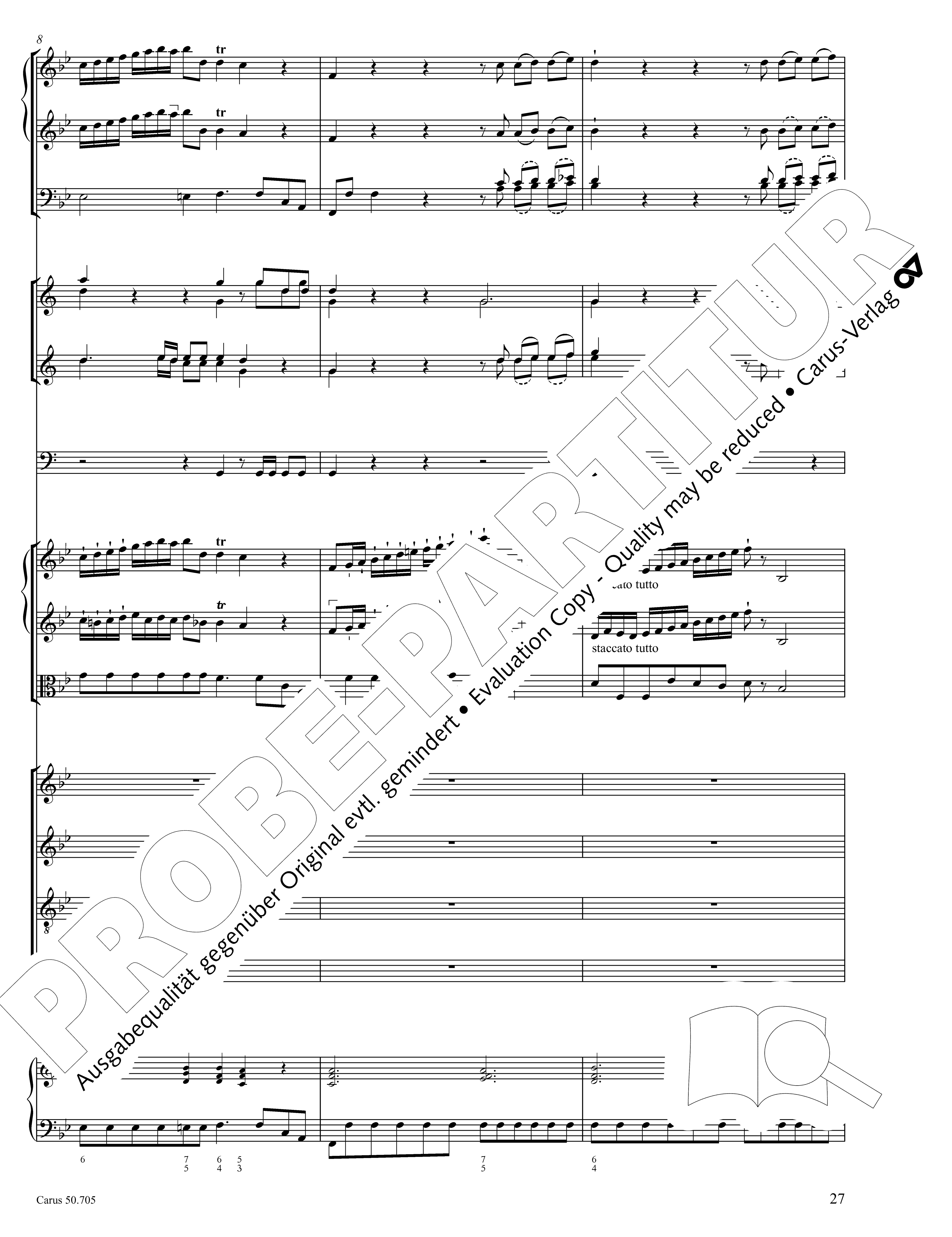
Gloria
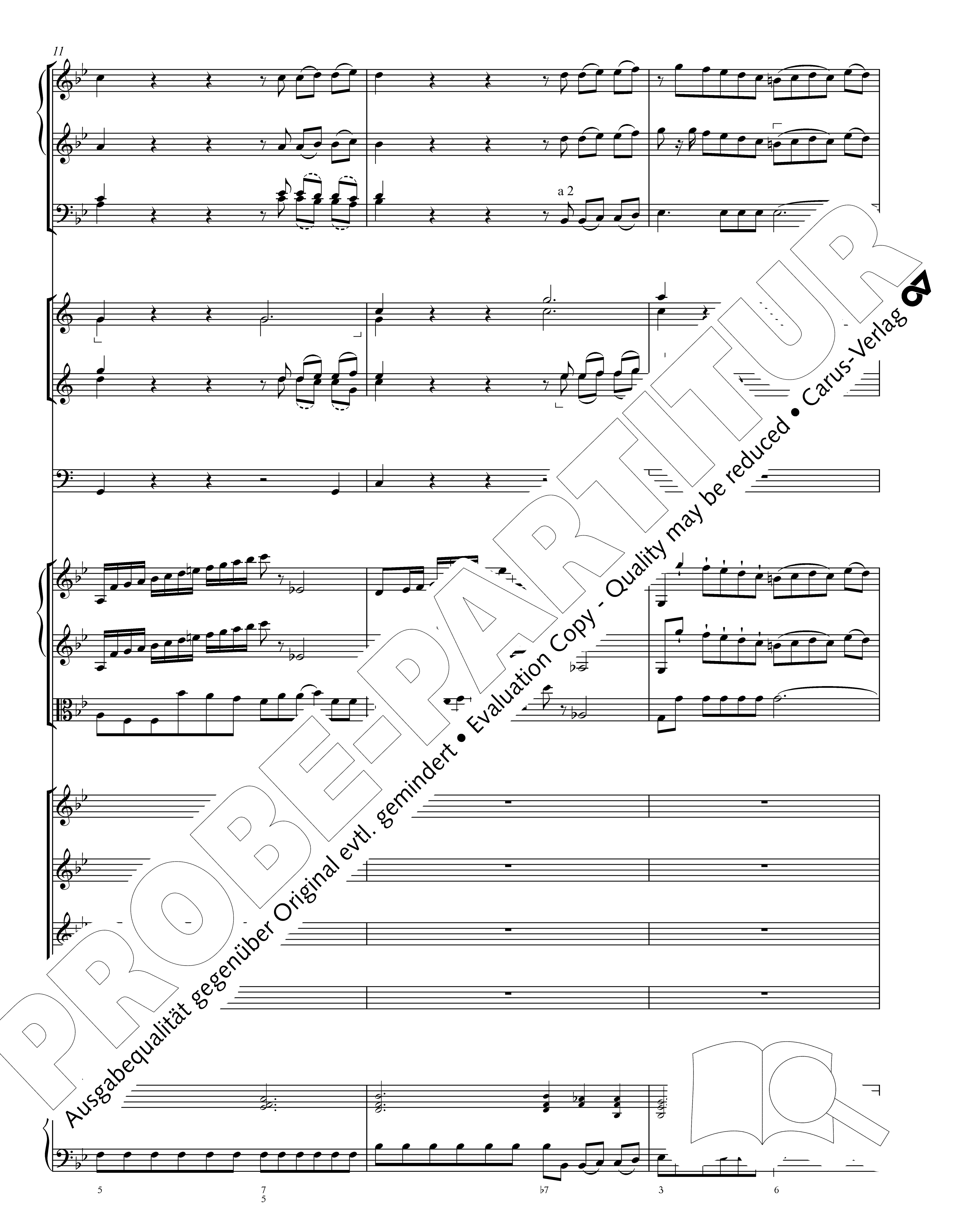
4. Gloria in excelsis Deo (Coro)
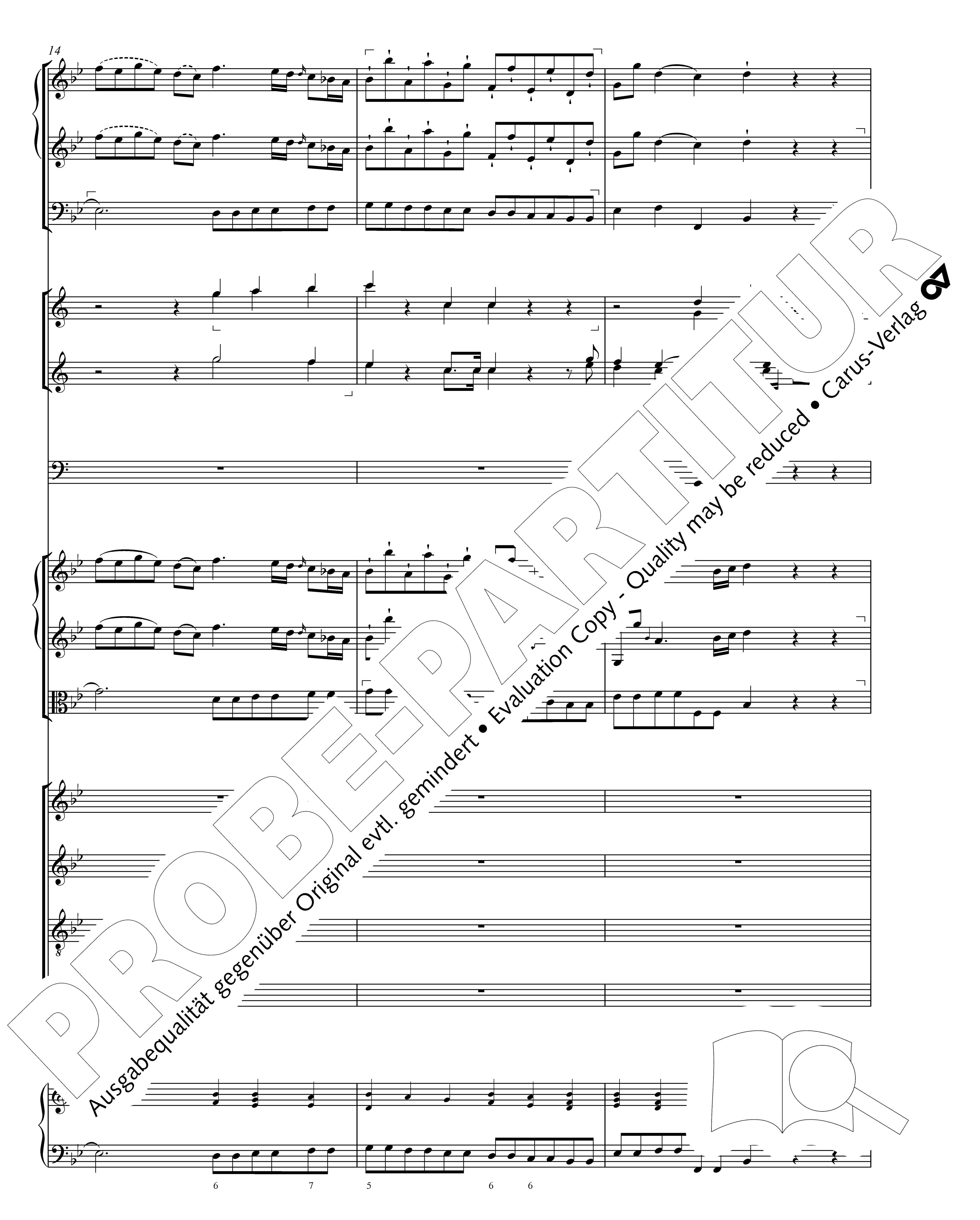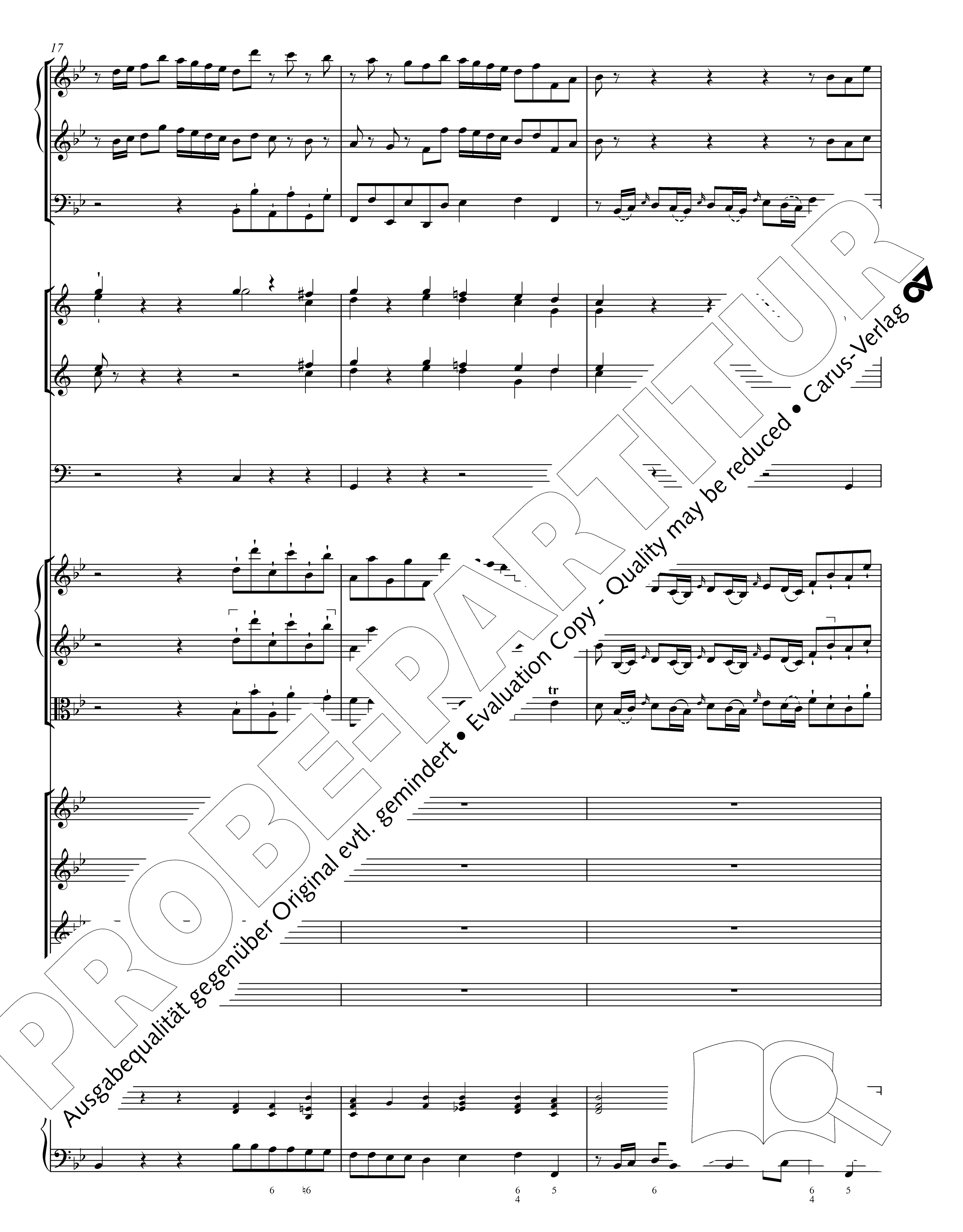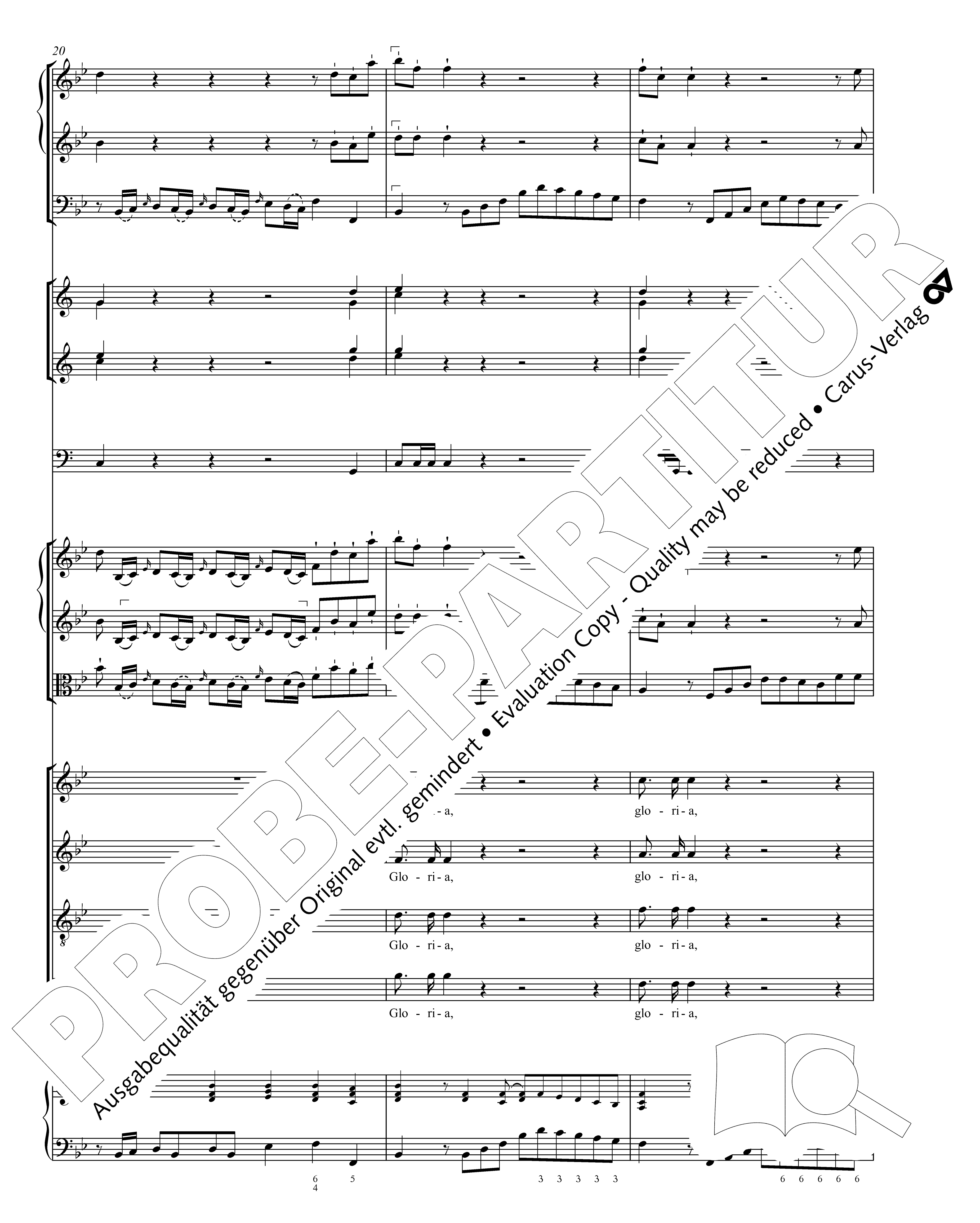




4
tr
p
f
7
7 5
5 3
6
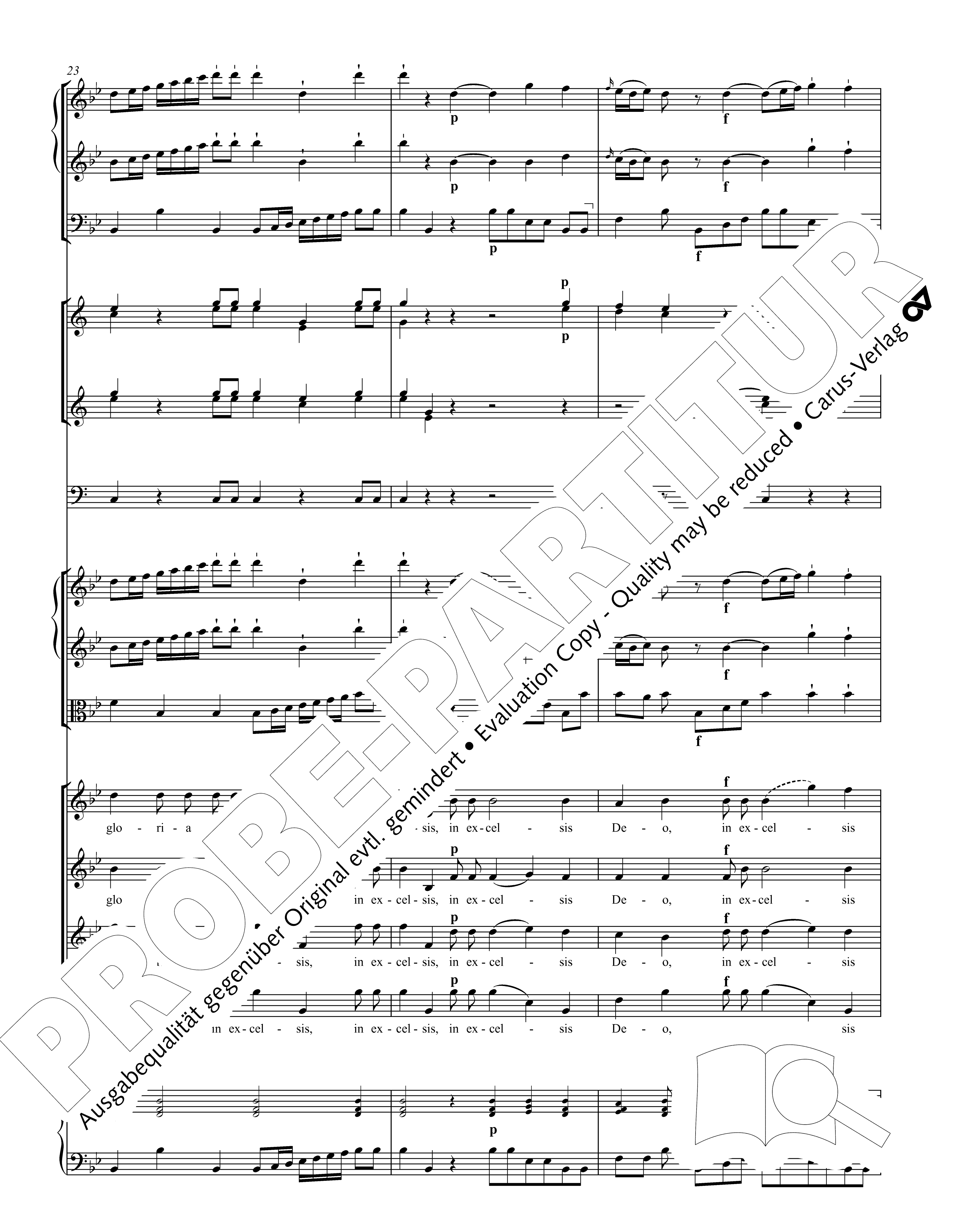

8
tr
tr
tr
tr
staccato tutto
staccato tutto
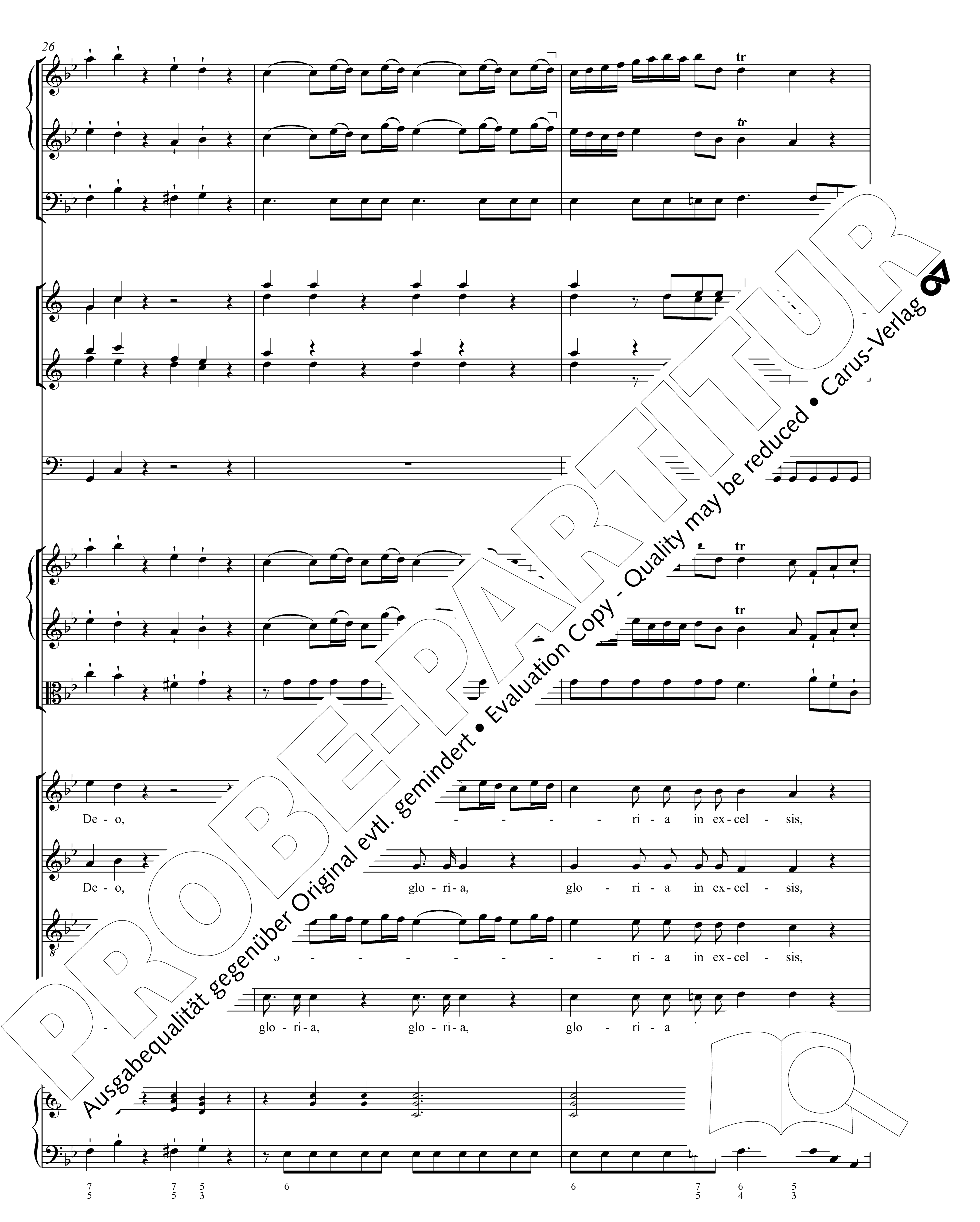

11
a 2
5
7
5
♭7
3
6
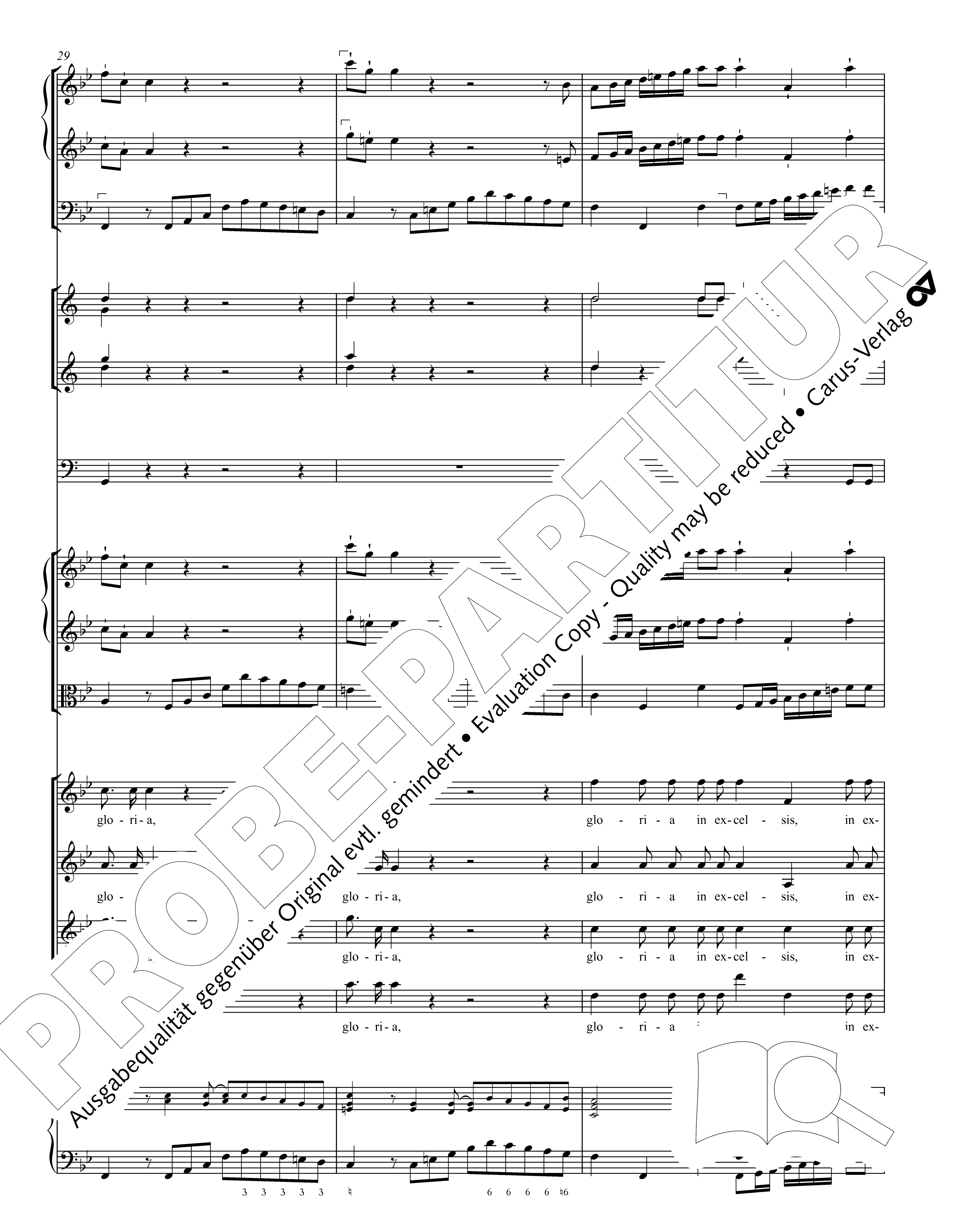

14
6
7
5
6
6
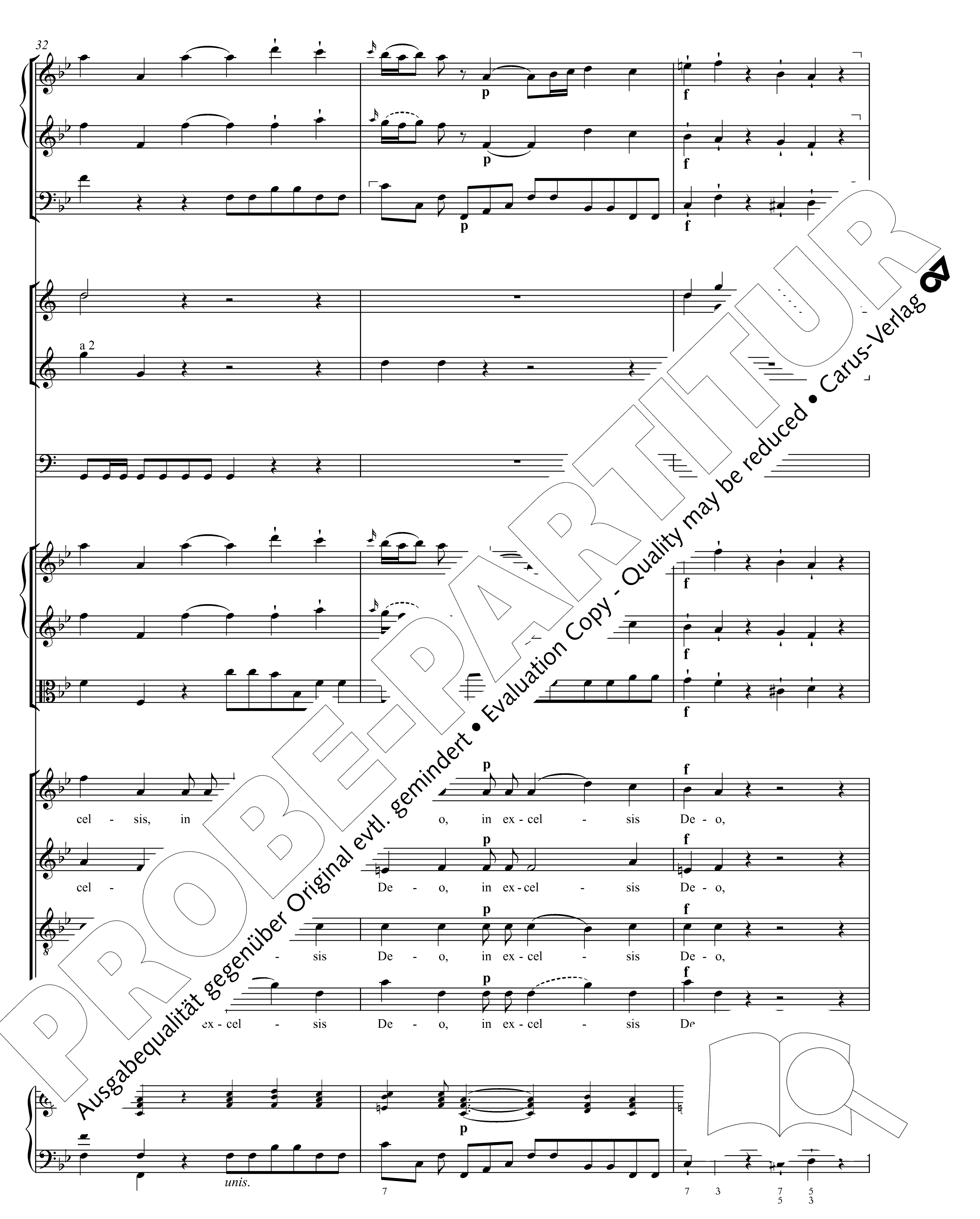

17
tr
6 ♮6 6 4 5 6 6 4 5


20
Glo - ri - a,
gloria,
gli - ri - a,
Glo - ri - a,
glo - ri - a,
Glo - ri - a,
glo - ri - a,
Glo - ri - a,
glo - ri - a,
6 4 5
3 3 3 3 3
6 6 6 6 6
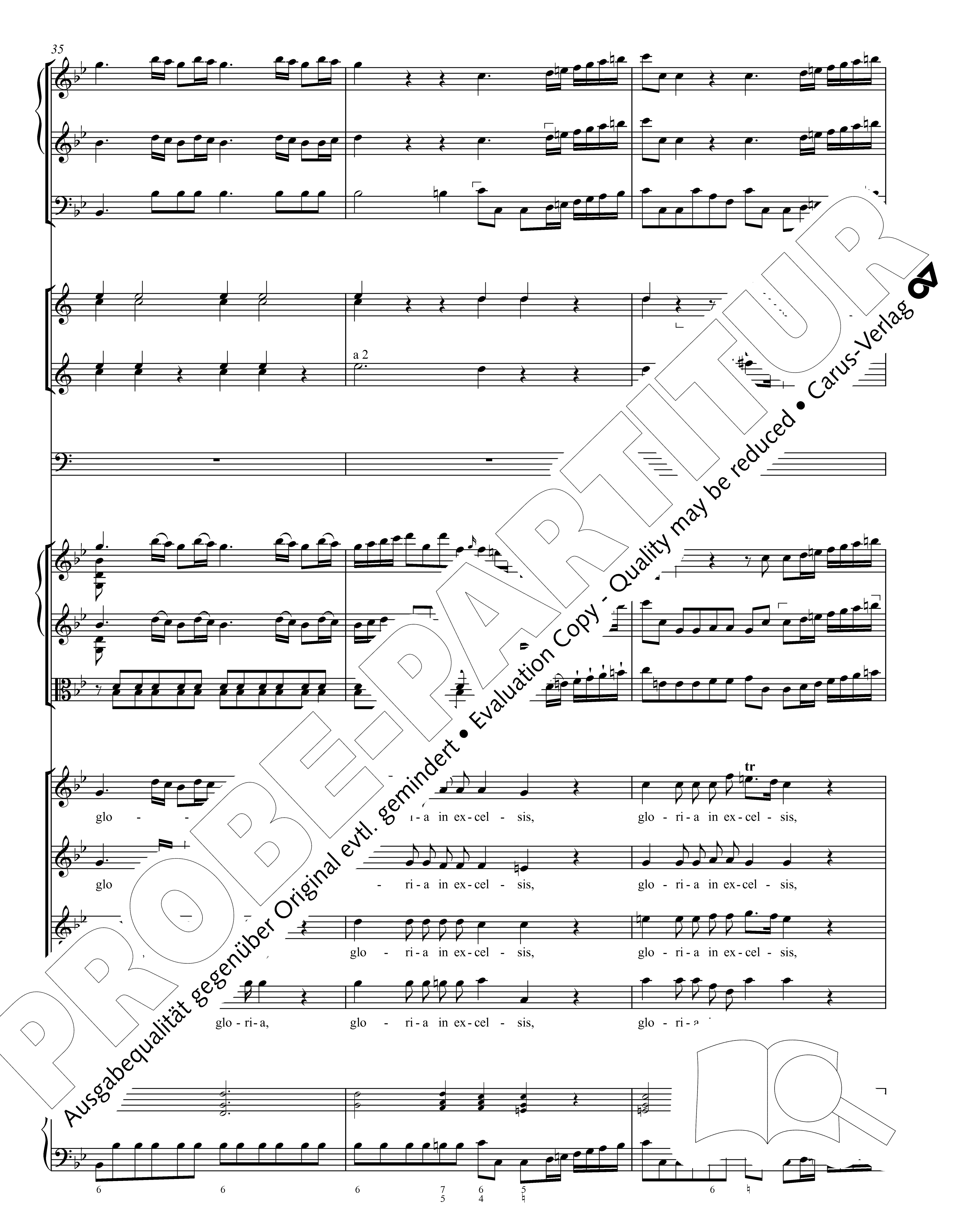

23
glo - ri - a sis, in ex-cel - sis De - o, in ex-cel - sis
glo in ex-cel-sis, in ex-cel - sis De - o, in ex-cel - sis
sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis De - o, in ex-cel - sis
in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis De - o, sis
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

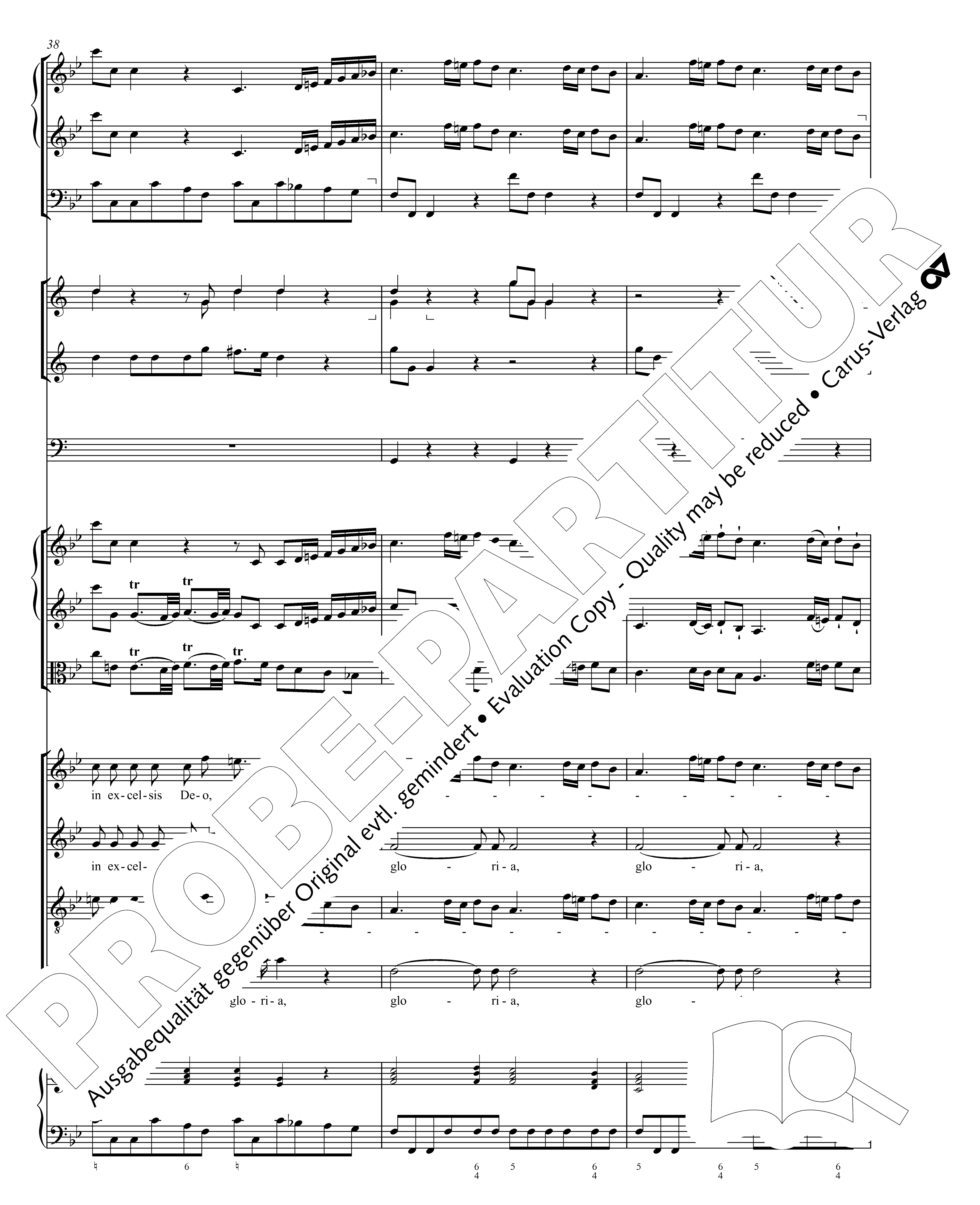

26
tr
De - o,
De - o,
glo - ri - a,
glo - ri - a in ex - cel - sis,
ri - a in ex - cel - sis,
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a
7 5
6
6
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
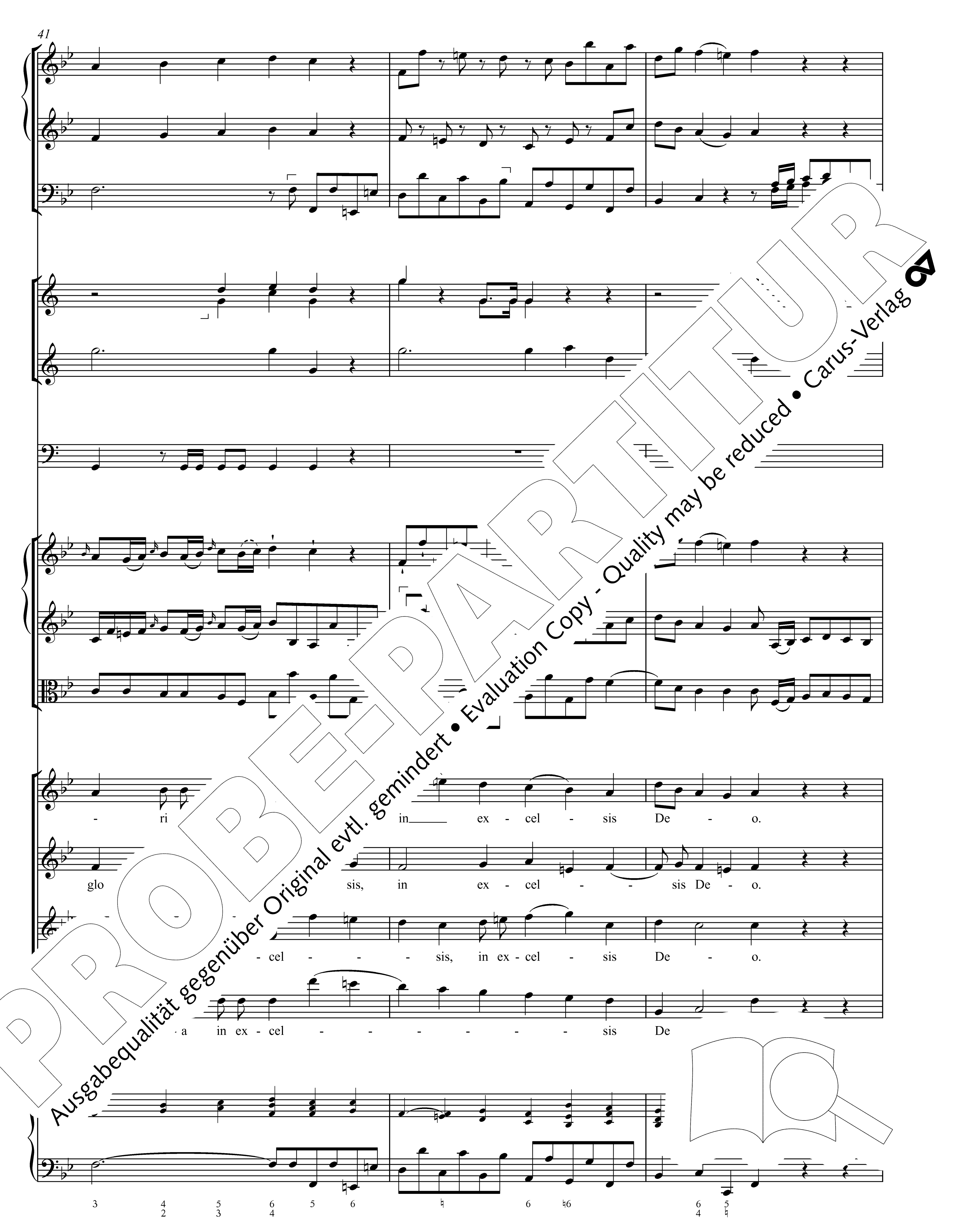

29
glo - ri - a,
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex-
glo-
glo - ri - a,
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex-
glo - ri - a,
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex-
glo - ri - a,
glo - ri - a
in ex-
3 3 3 3 3 3
6 6 6 6 ♮6
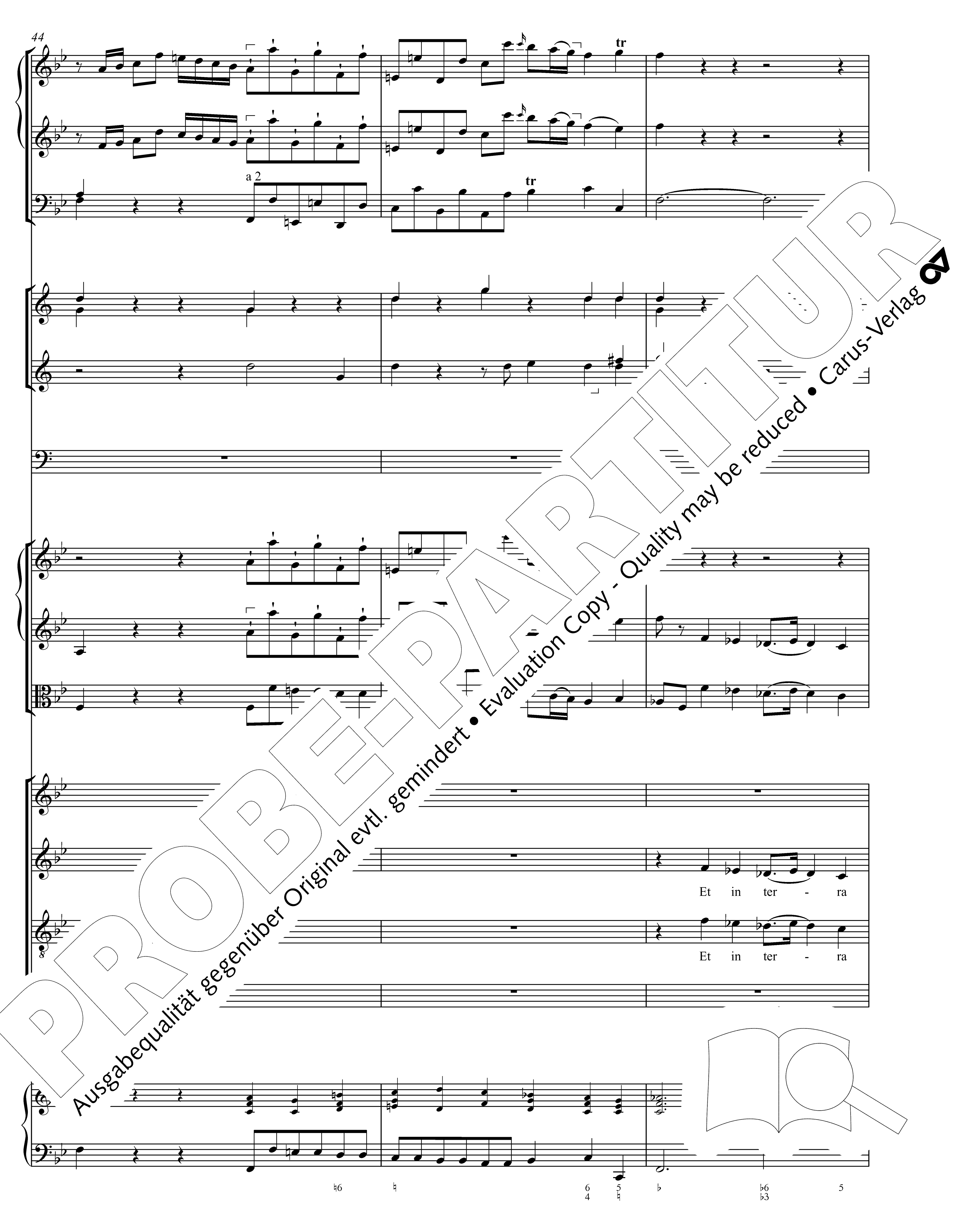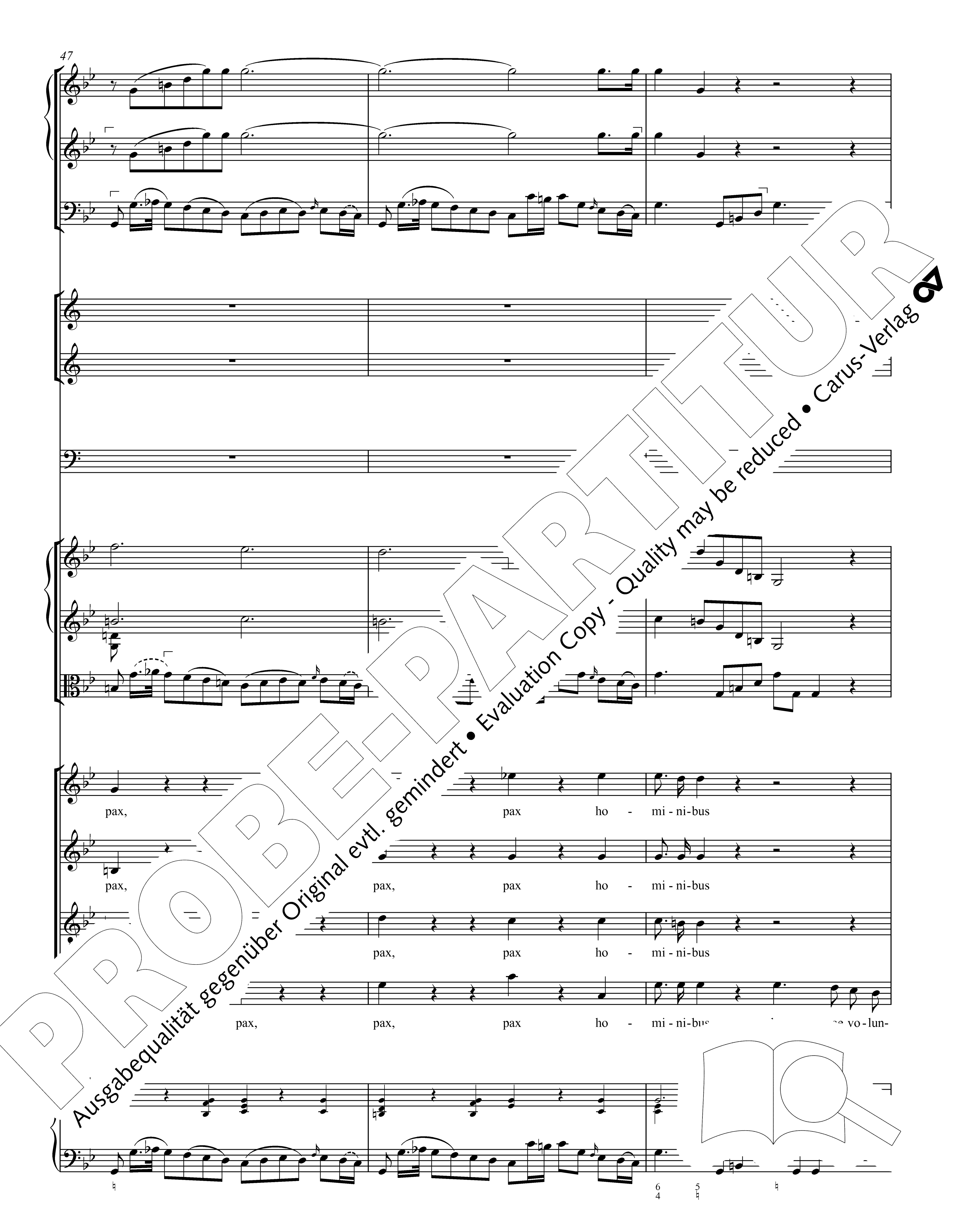


32
a 2
cel - sis, in
o, in ex - cel - sis De - o,
cel -
De - o, in ex - cel - sis De - o,
sis De - o, in ex - cel - sis De - o,
ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De
unis.
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
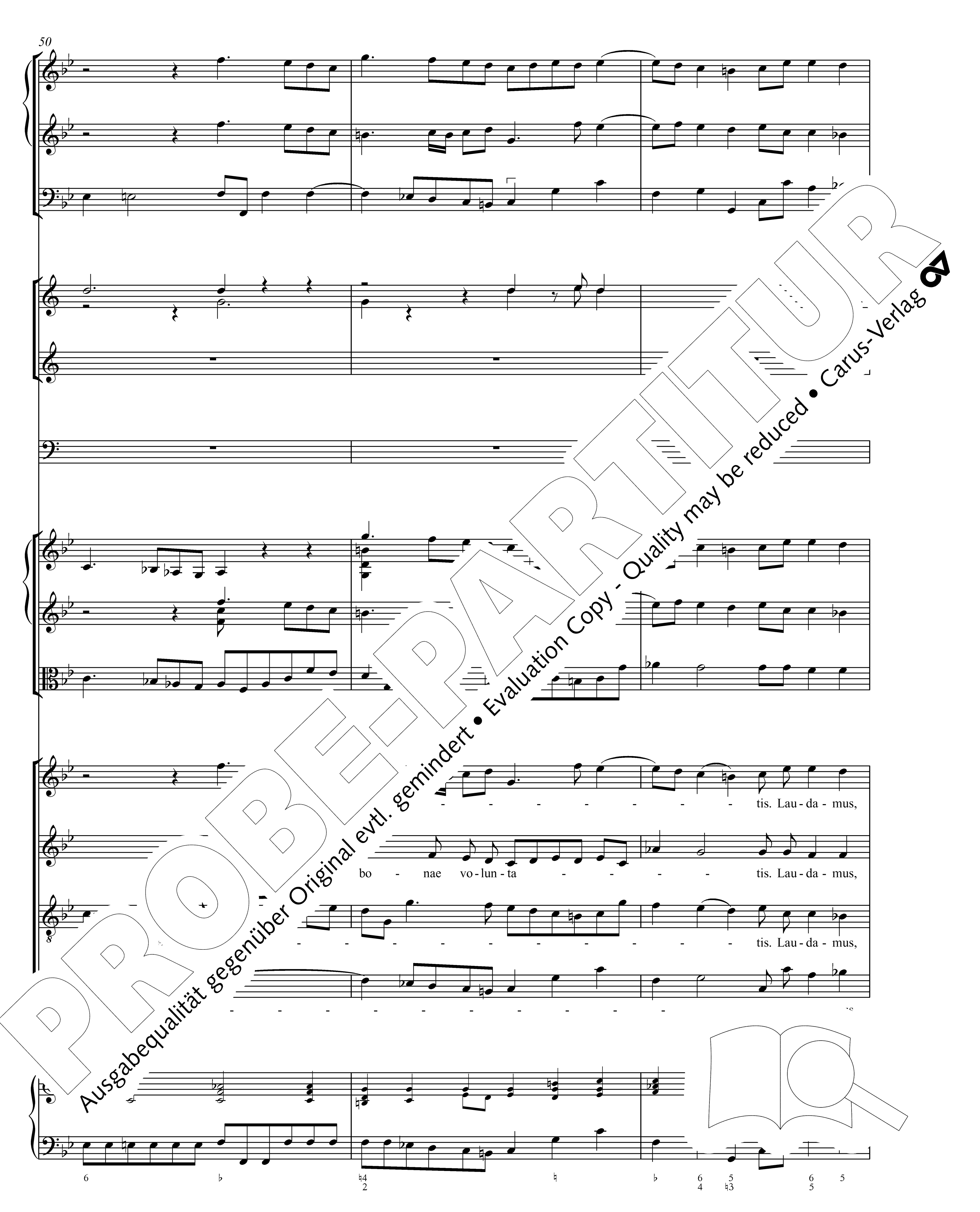

35
a 2
glo - ri-a in ex-cel - sis, glo-ri-a in ex-cel - sis,
glo - ri-a in ex-cel - sis, glo-ri-a in ex-cel - sis,
glo - ri-a in ex-cel - sis, glo - ri-a in ex-cel - sis,
glo-ri-a, glo - ri-a in ex-cel - sis, glo-ri-a

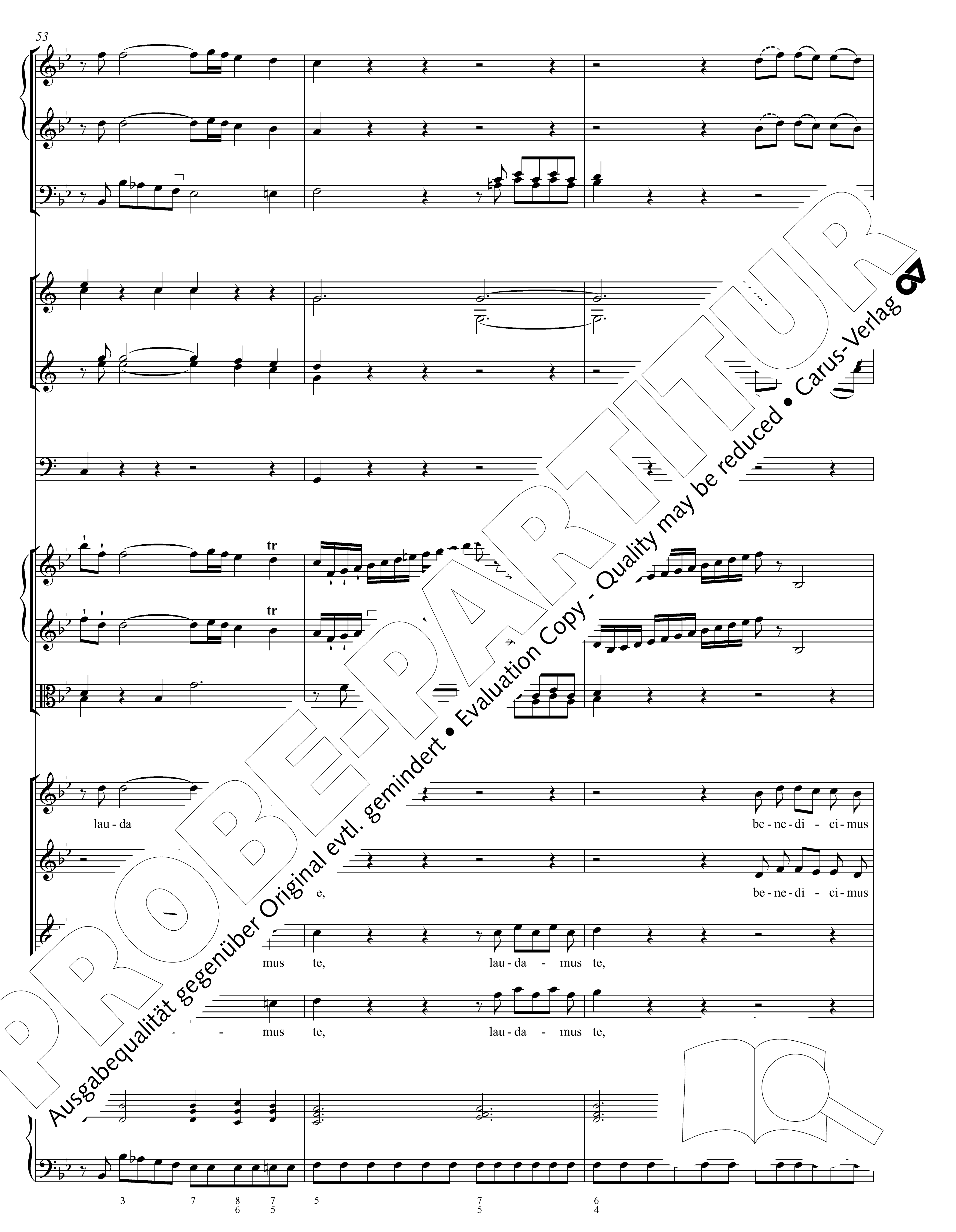

38
in ex-cel-sis De-o,
in ex-cel-
glo - ri-a,
glo - ri-a,
glo-ri-a,
glo - ri-a,
glo -


41
- ri in ex - cel - sis De - o.
glo sis, in ex - cel - - sis De - o.
- cel - - - sis, in ex - cel - sis De - o.
- a in ex - cel - - - - - - - sis De
3 4 2 5 3 6 4 5 6 ♮ 6 ♮6 6 4 5 ♮
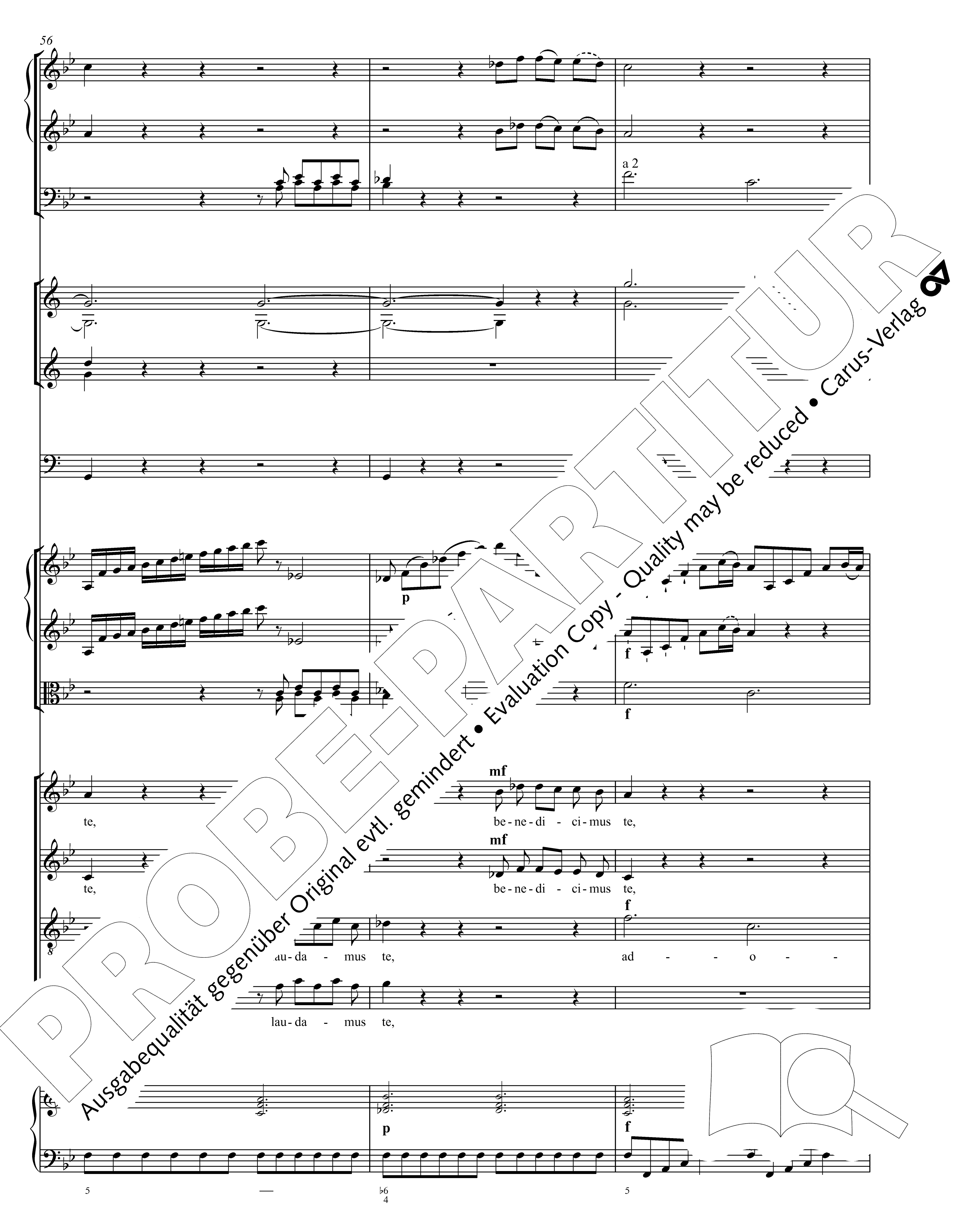

44
a 2
tr
Et in ter - ra
Et in ter - ra
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
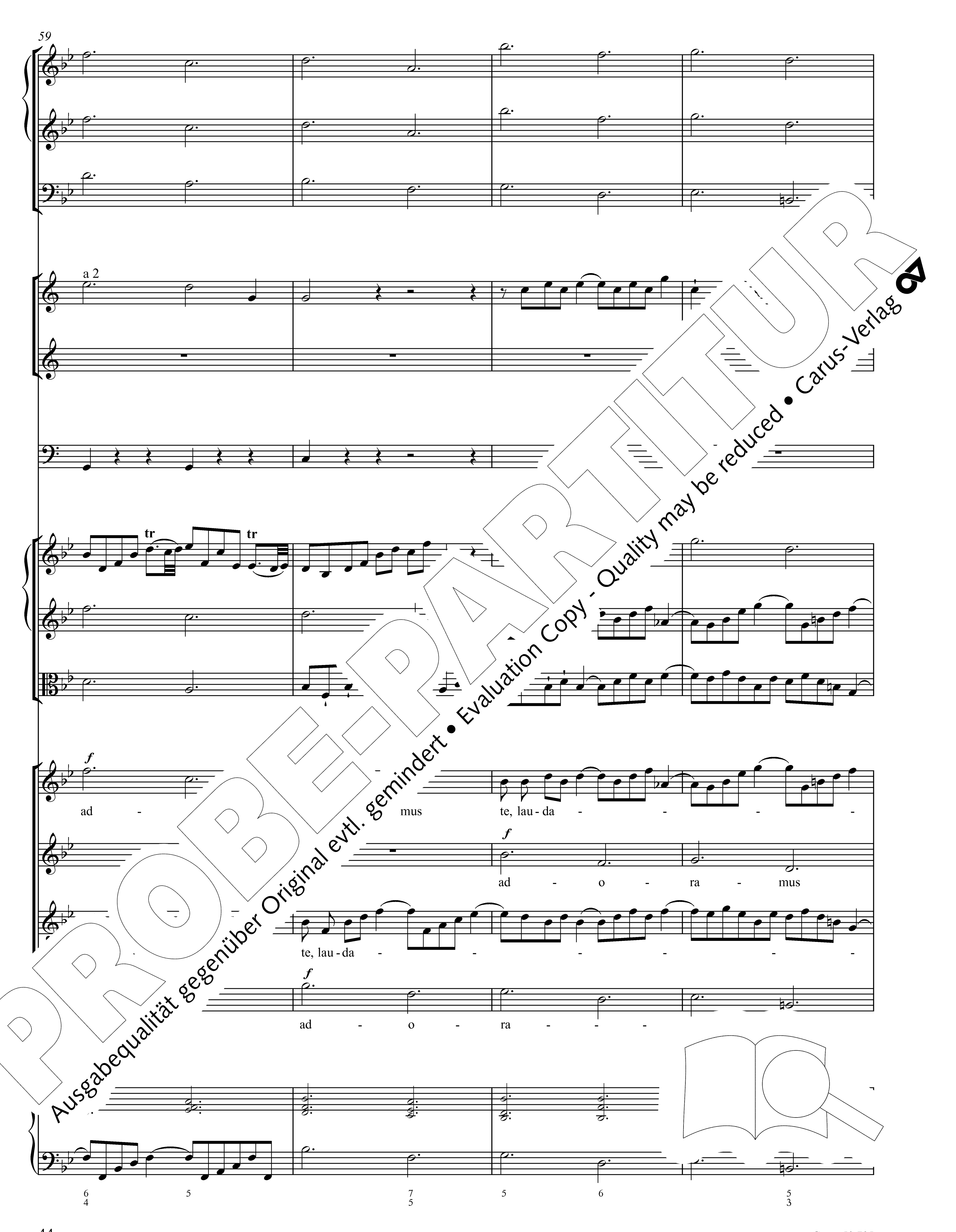

47
pax,
pax ho - mi-ni-bus
pax,
pax,
pax ho - mi-ni-bus
pax,
pax ho - mi-ni-bus
pax,
pax,
pax ho - mi-ni-bus
vo-lun-
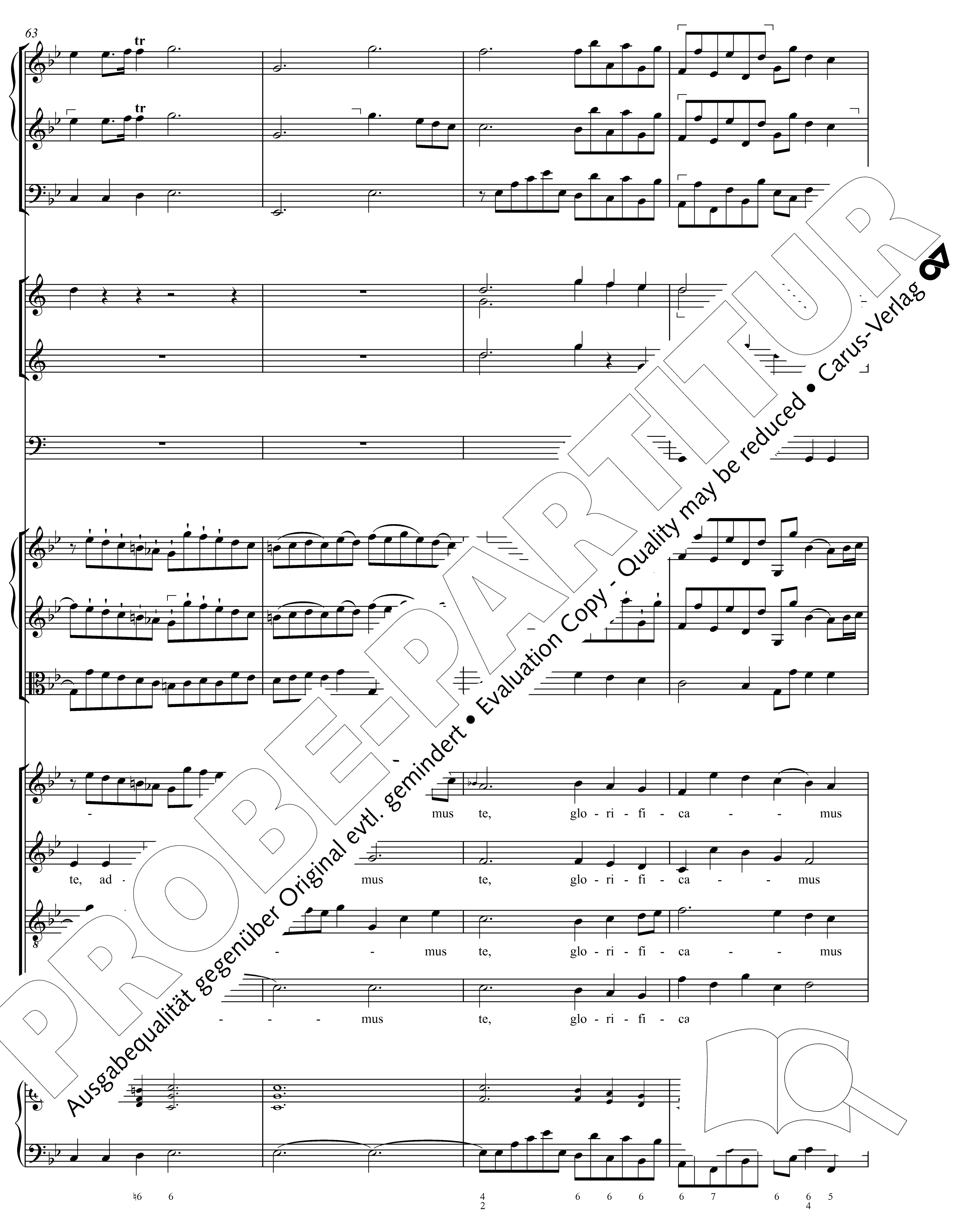

50
tis. Lau - da - mus,
bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus,
tis. Lau - da - mus,
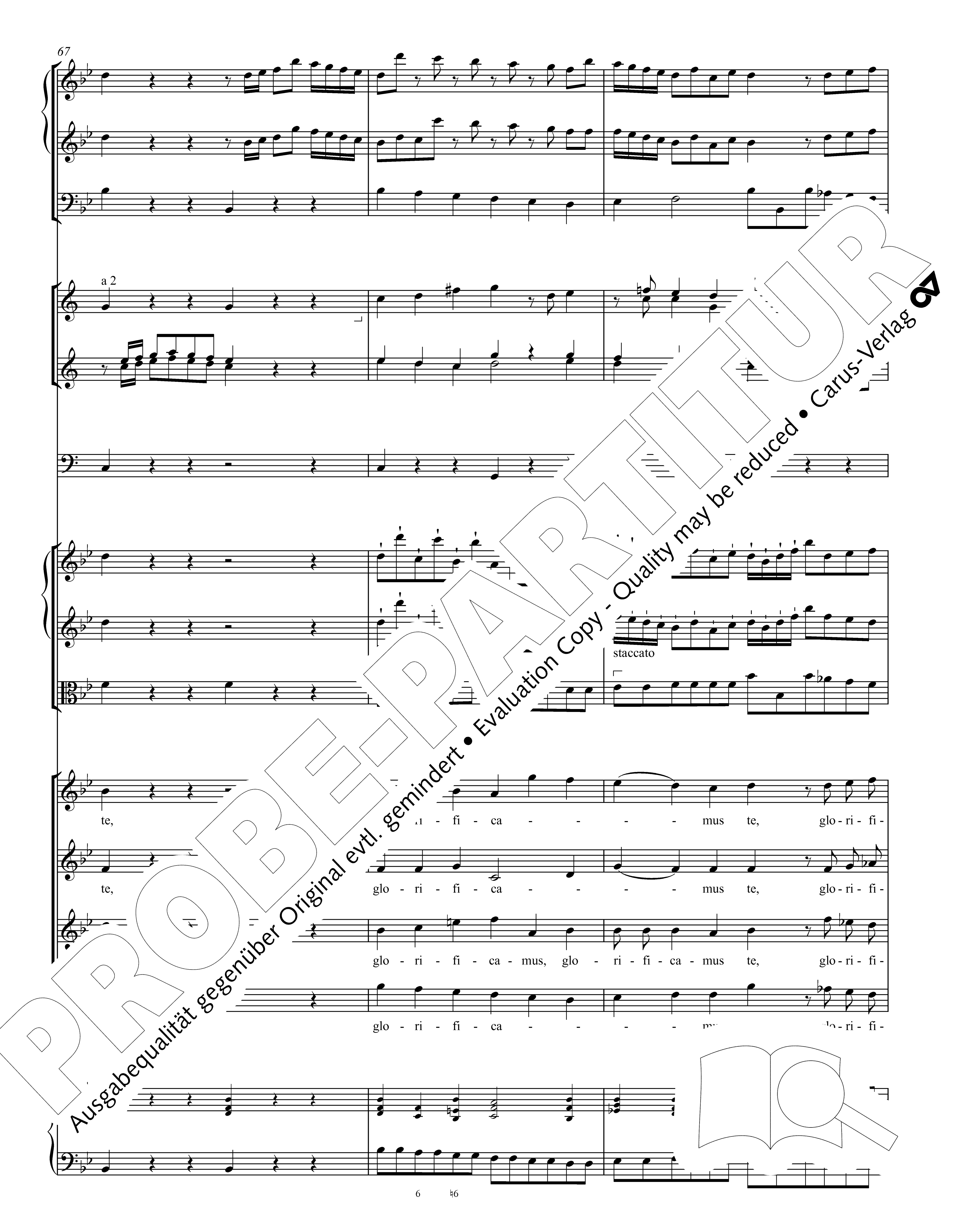


53
lau - da
e,
mus te,
lau - da - mus te,
be - ne - di - ci - mus
be - ne - di - ci - mus
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
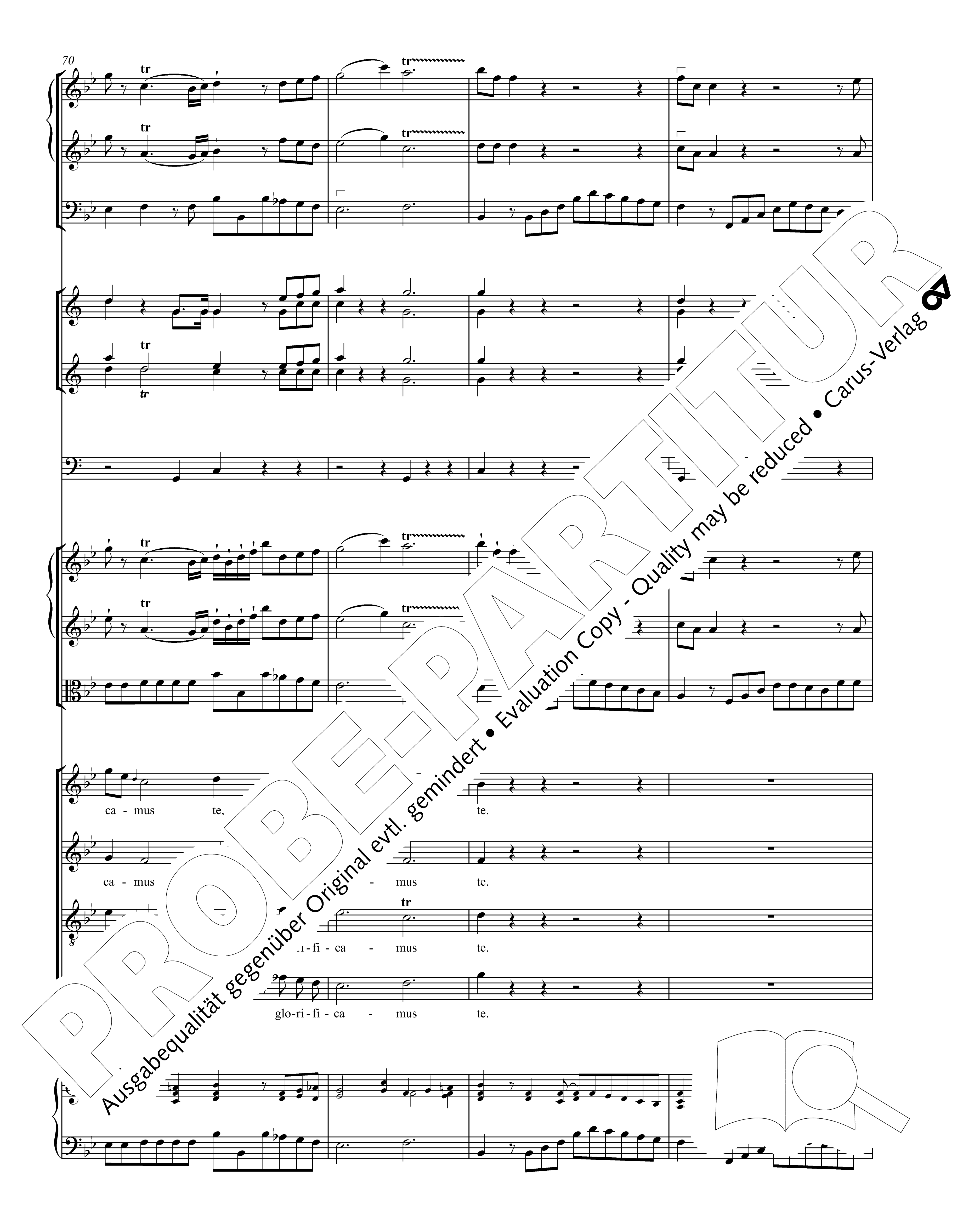

56
a 2
te,
be-ne-di - ci-mus te,
te,
be-ne-di - ci-mus te,
lau-da - mus te,
ad - - o - -
lau-da - mus te,
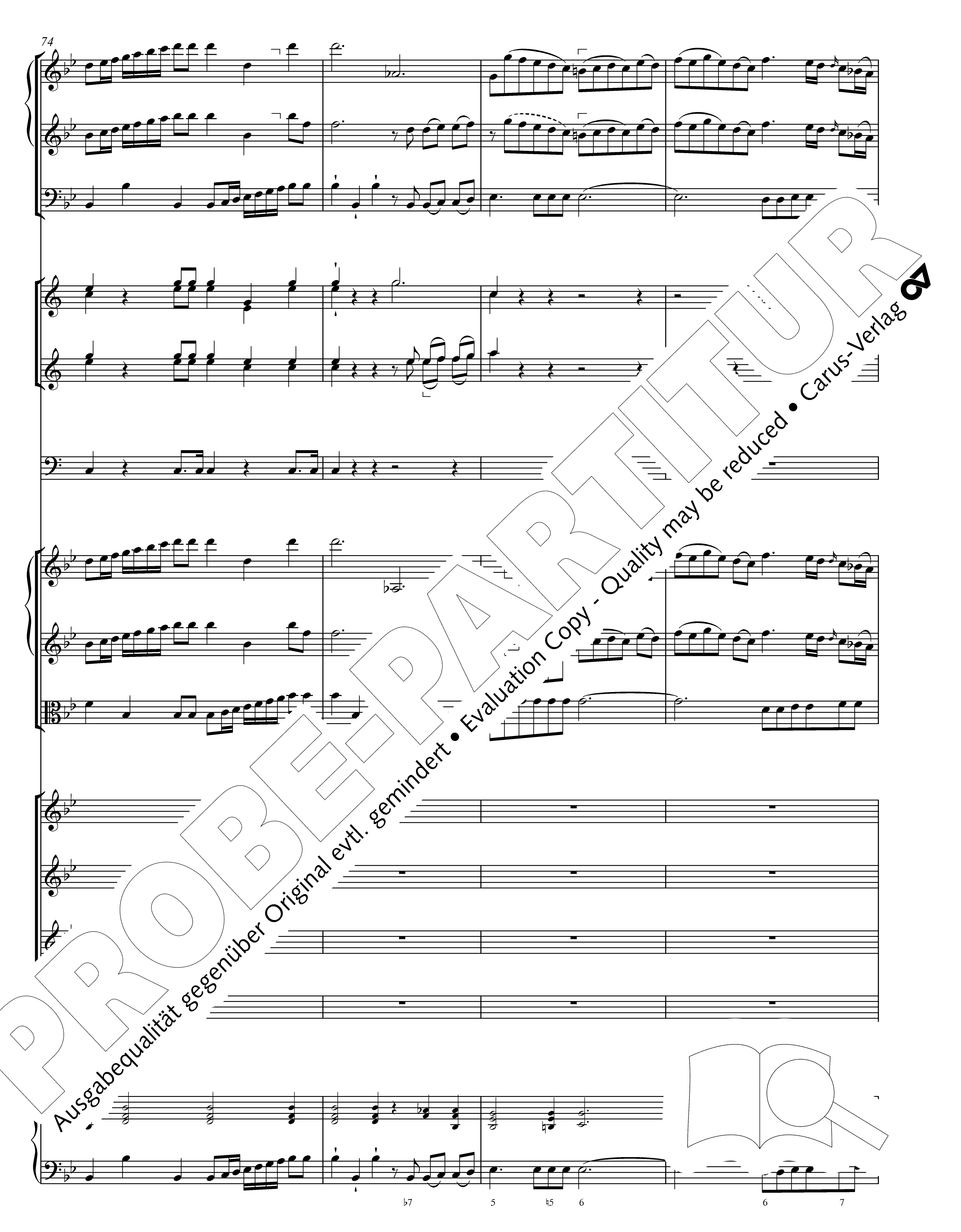

59
a 2
tr
ad
mus
te, lau - da
ad - o - ra - mus
te, lau - da
ad - o - ra
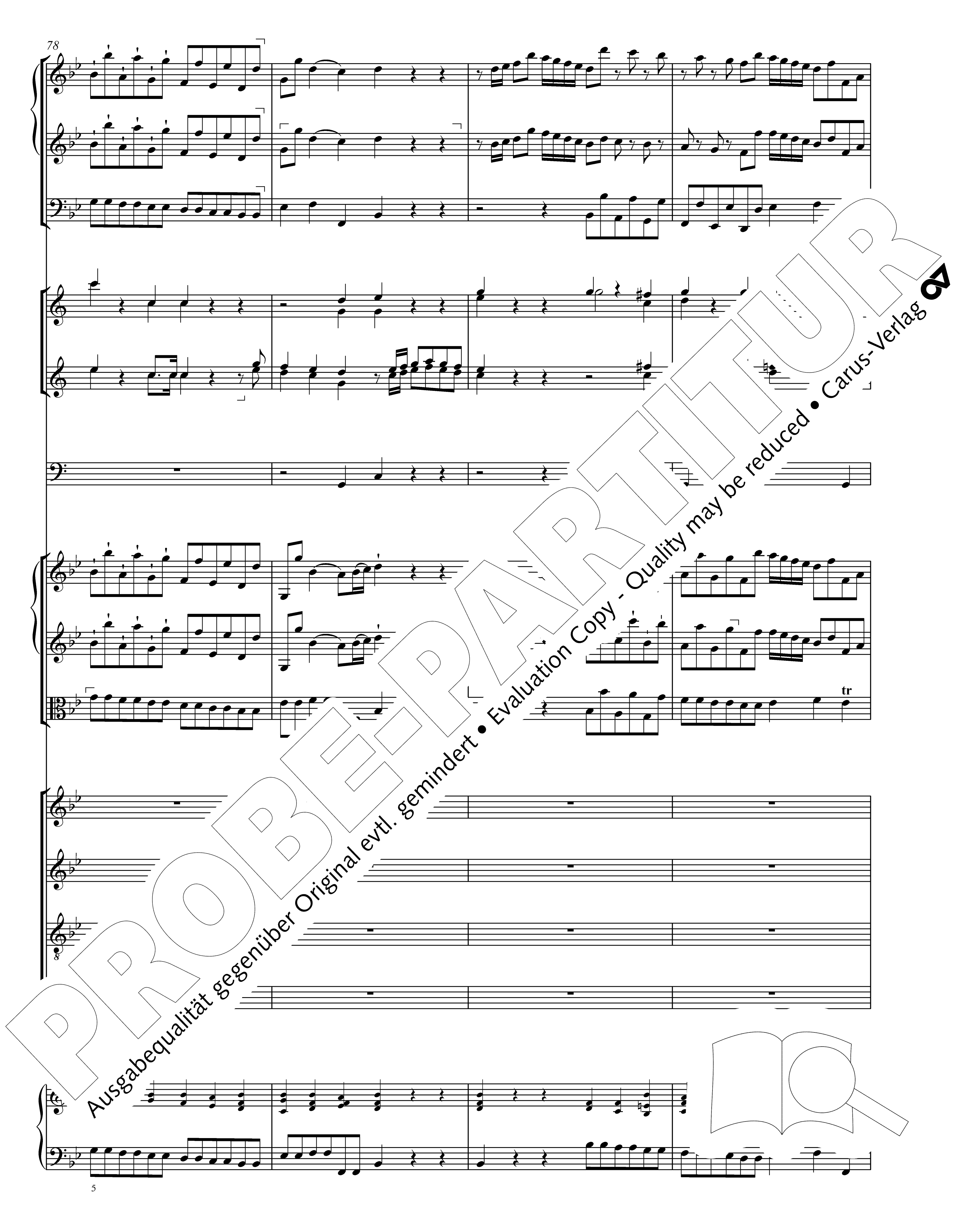

63
- mus te, glo - ri - fi - ca - - - mus
te, ad- mus te, glo - ri - fi - ca - - - mus
- - mus te, glo - ri - fi - ca - - - mus
- - - - mus te, glo - ri - fi - ca
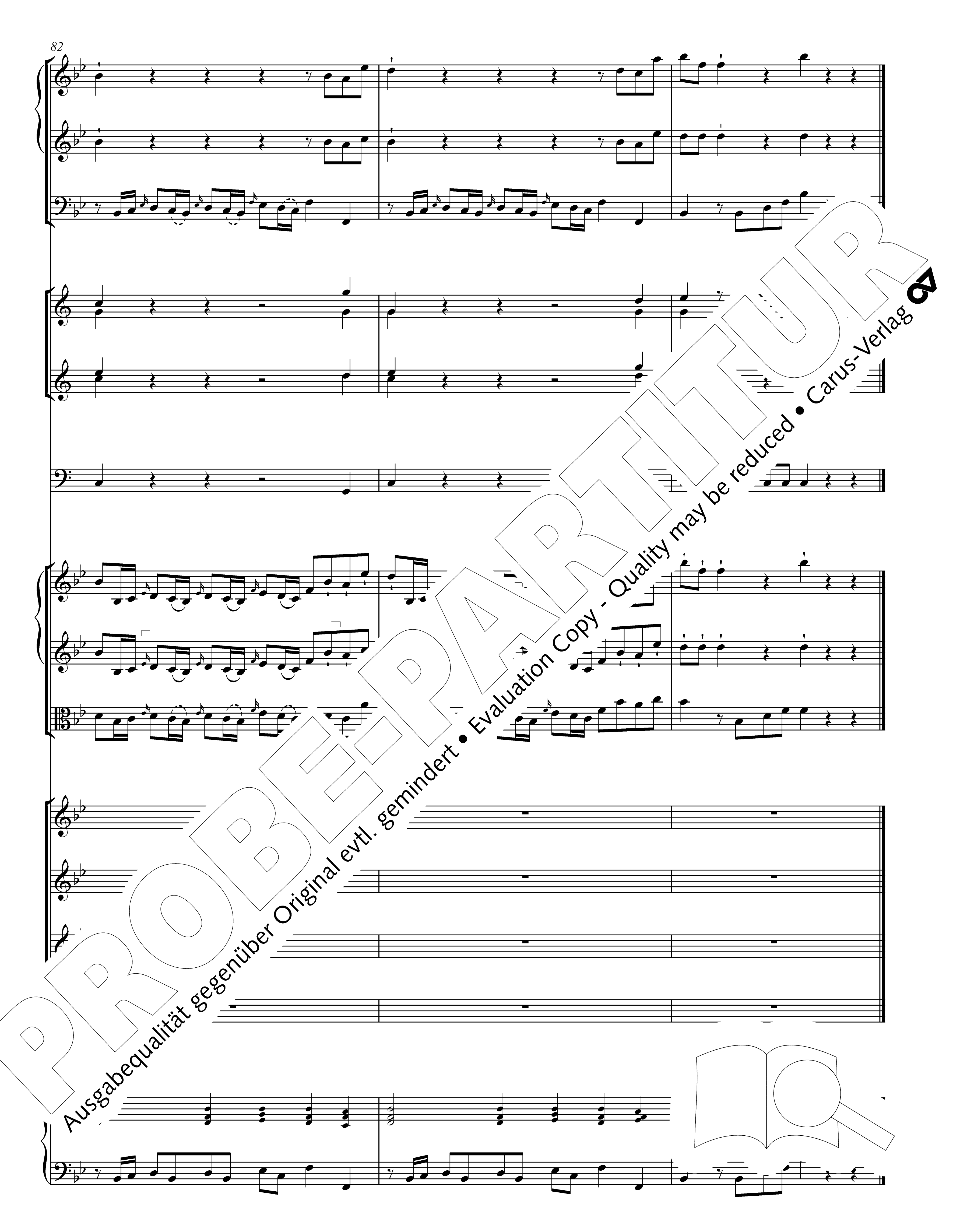


67
a 2
staccato
te,
fi - ca - - - - - mus te, glo - ri - fi -
te,
glo - ri - fi - ca - - - - - mus te, glo - ri - fi -
glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi -
glo - ri - fi - ca - - - - -
6 ♮6

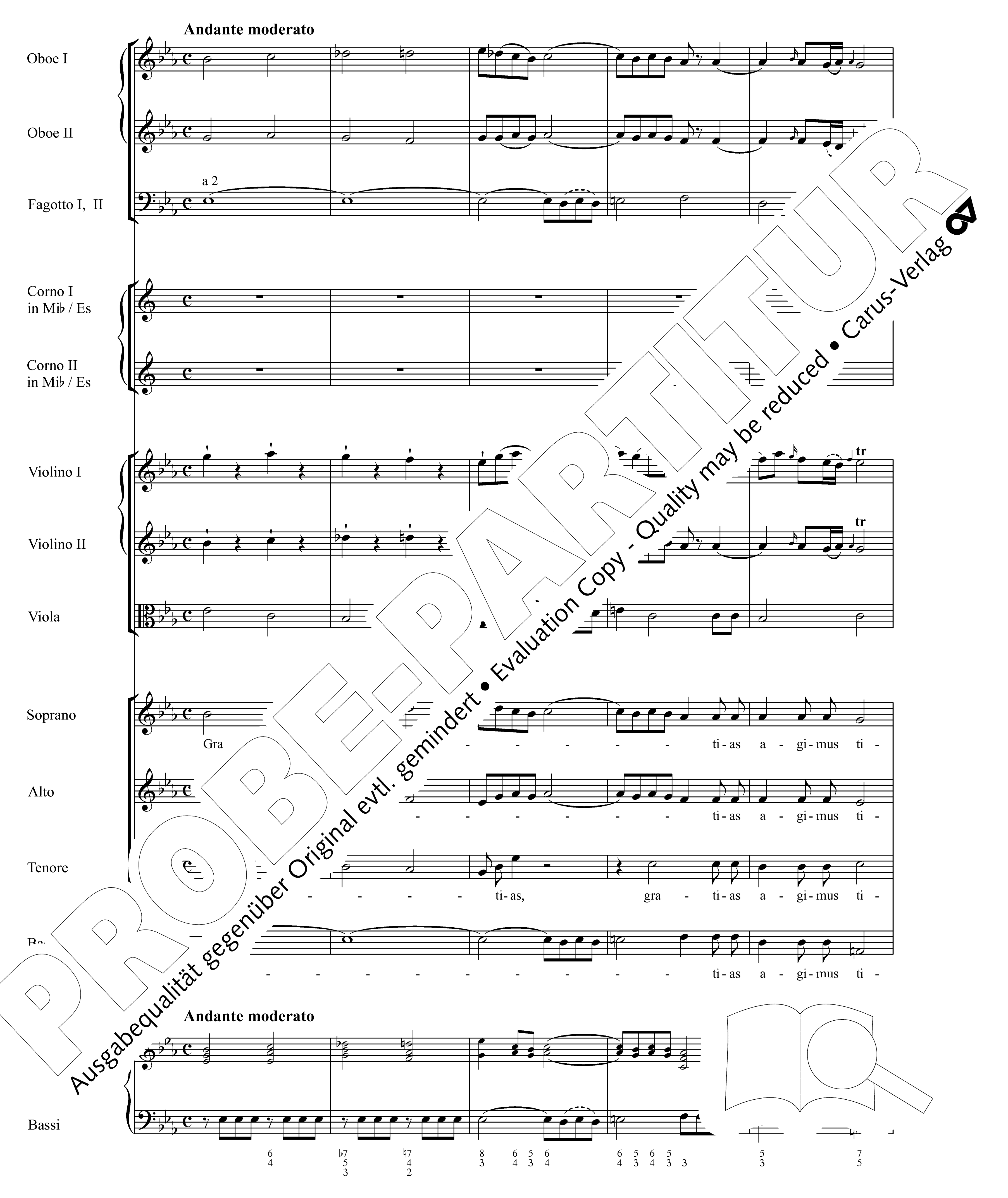

70
ca - mus te.
ca - mus
mus te.
-fi - ca - mus te.
glo-ri-fi-ca - mus te.
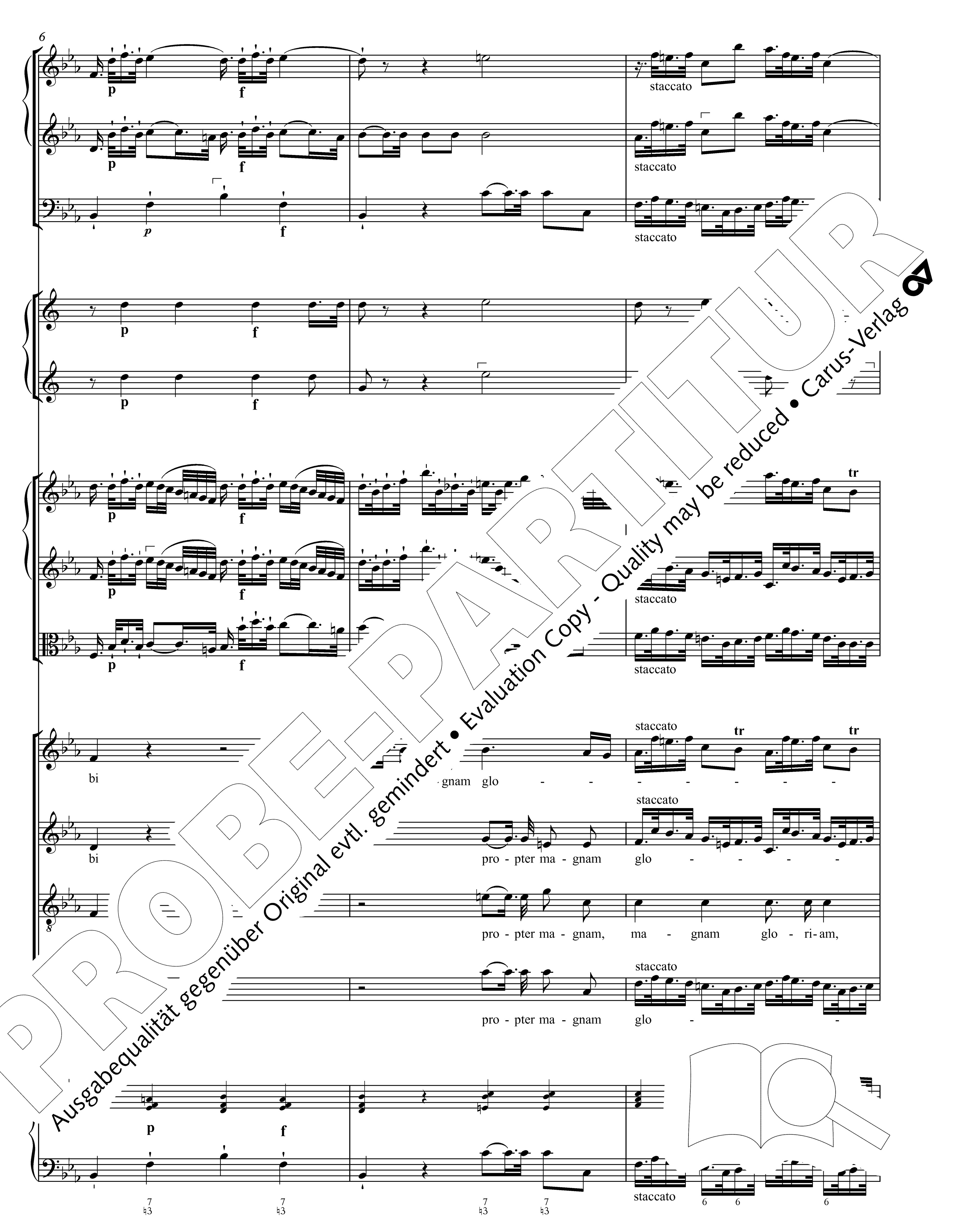

74
♭7
5
♮5
6
6
7
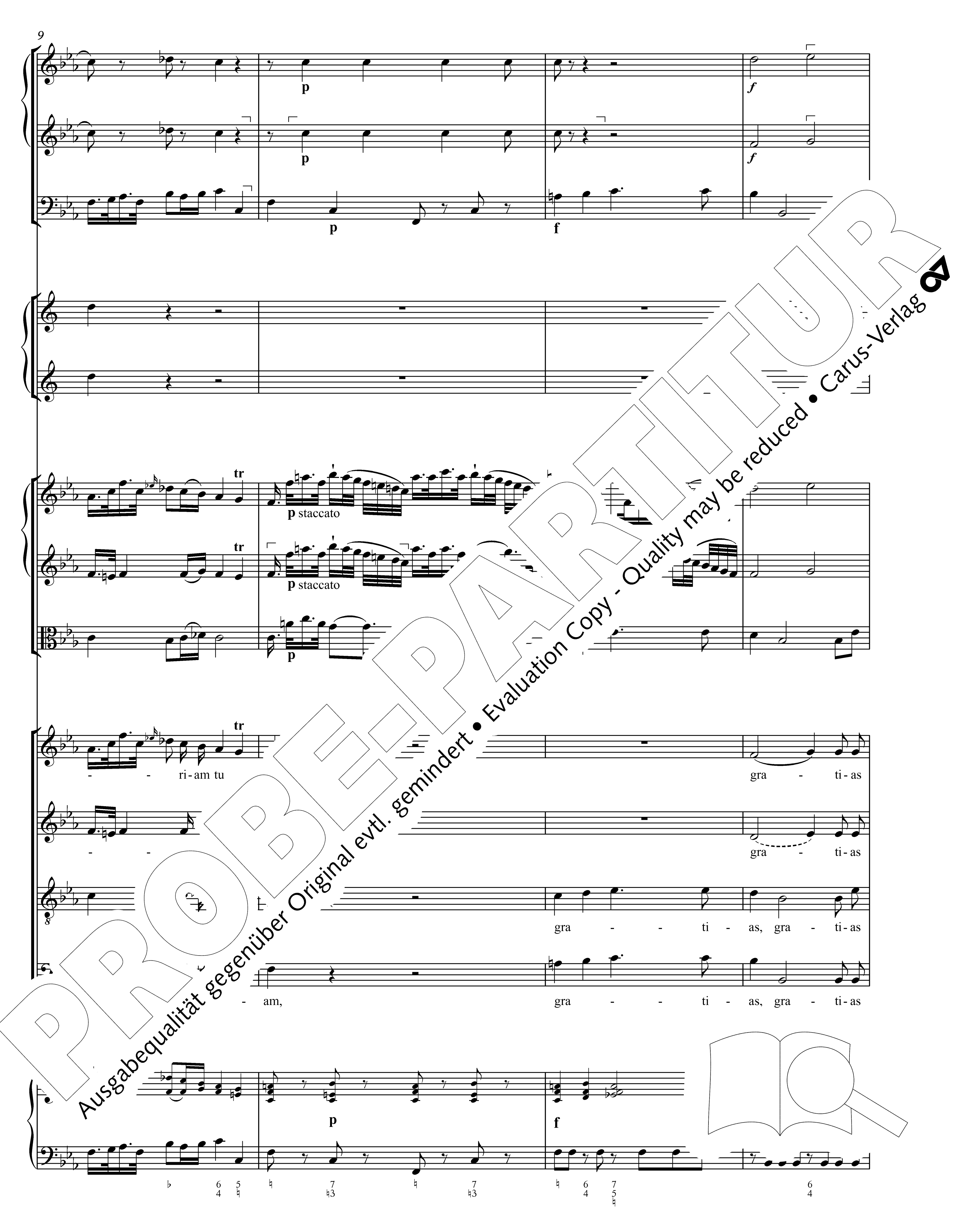

78
tr
5
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


82
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
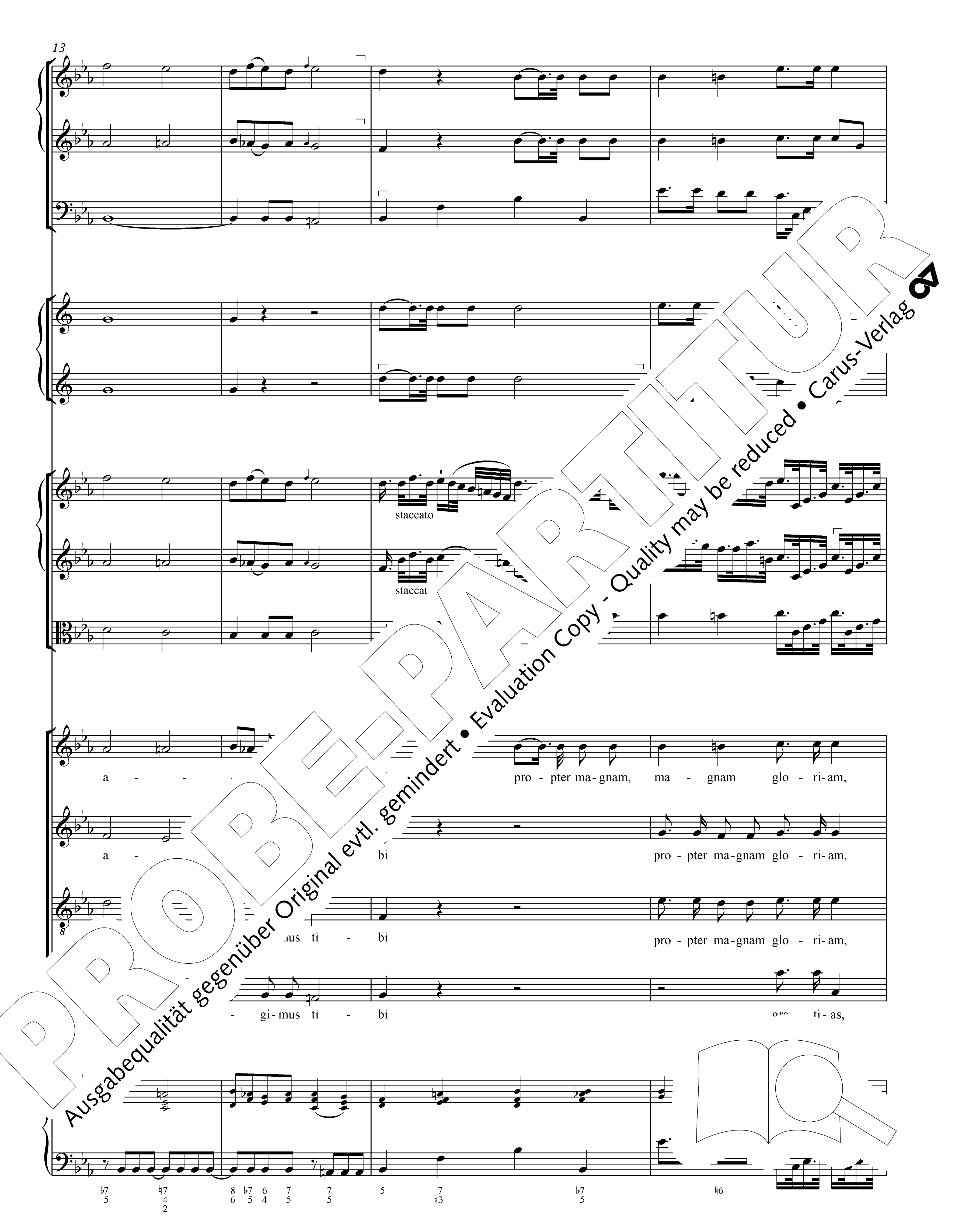
5. Gratias agimus tibi (Coro)
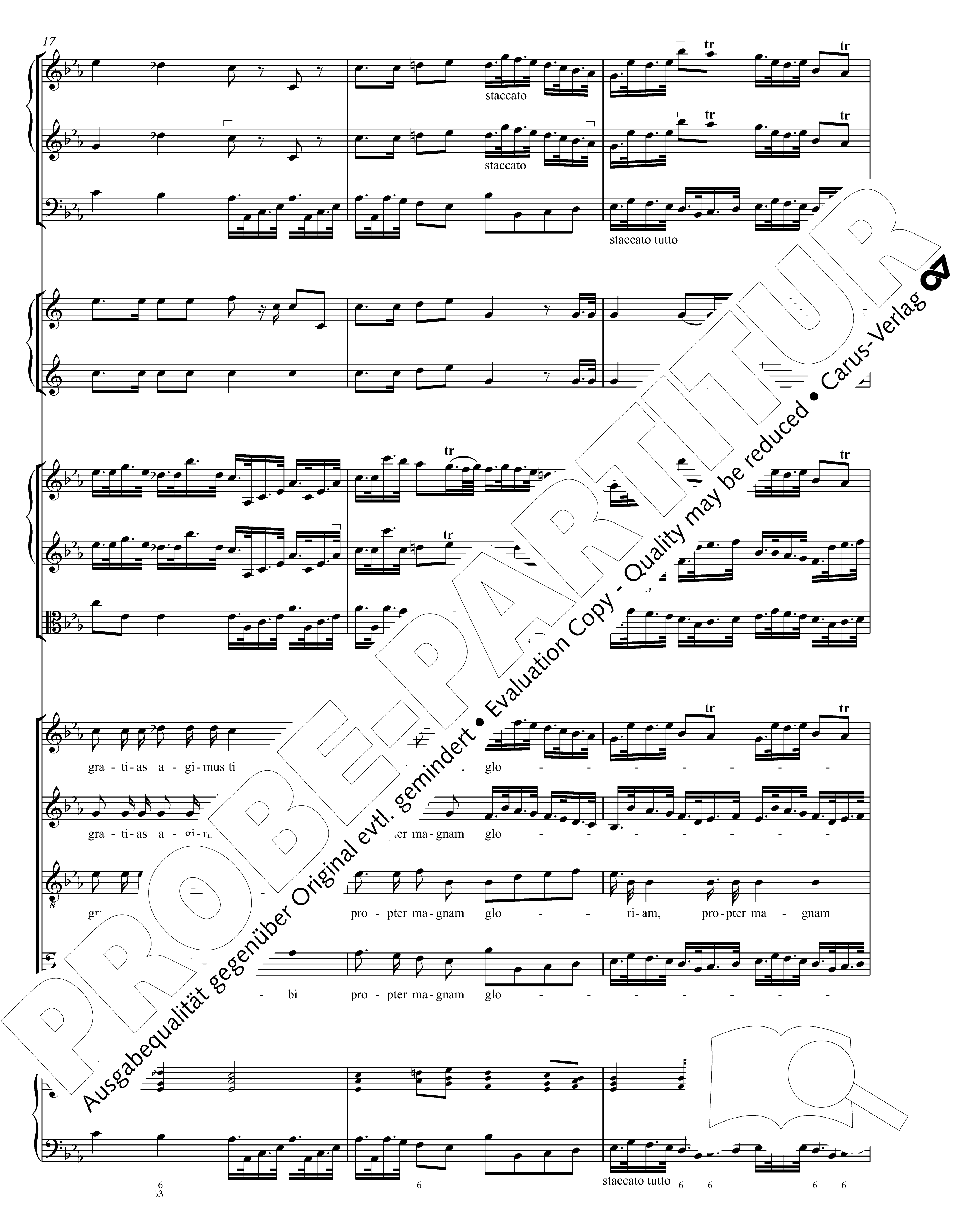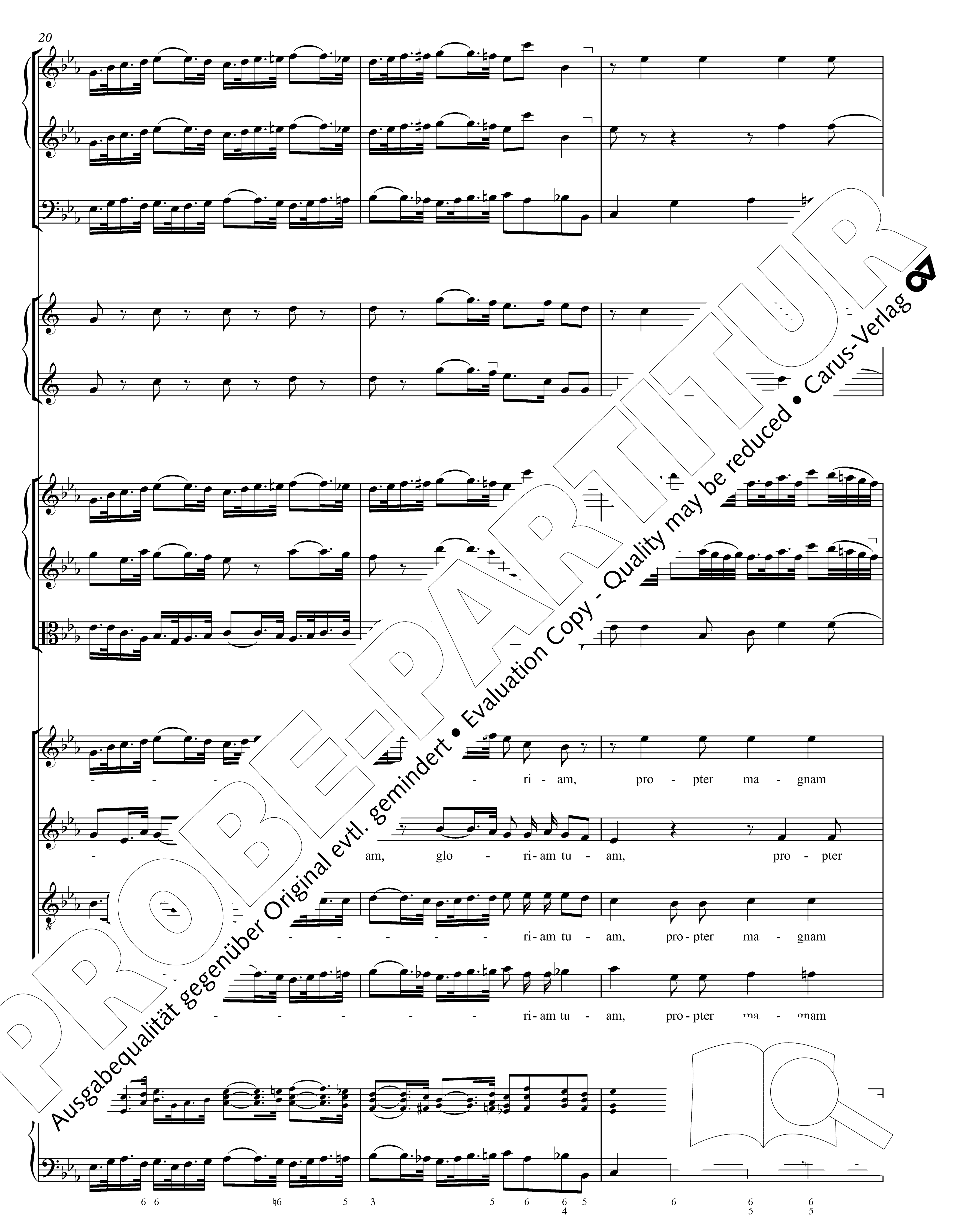



6
staccato
bi
gnam glo
pro - pter ma - gnam glo
pro - pter ma - gnam, ma - gnam glo - ri - am,
pro - pter ma - gnam glo
tr
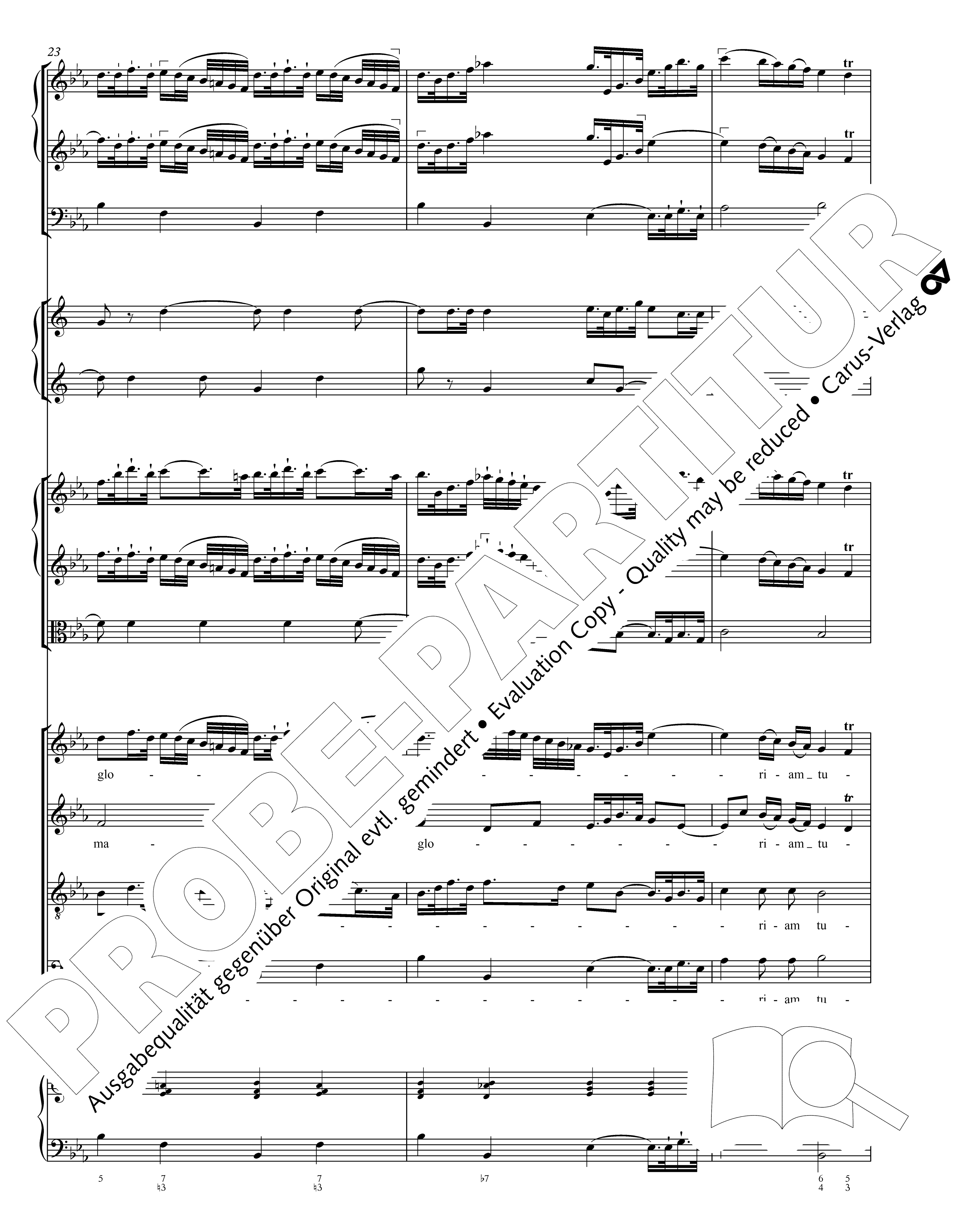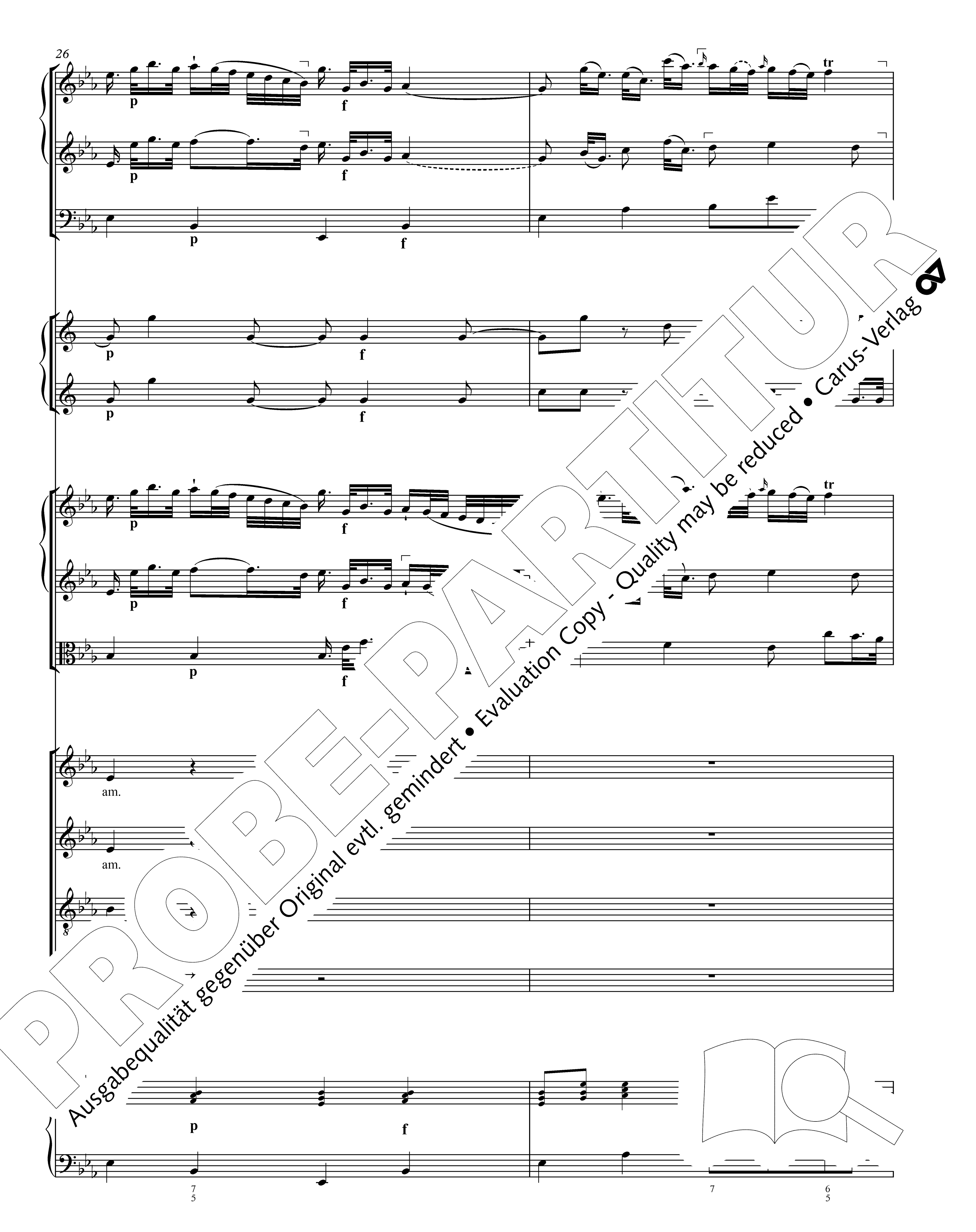


9
p
f
p
f
p
f
tr
p staccato
tr
p staccato
p
tr
ri-am tu
gra - ti-as
gra - ti-as
gra - - ti - as, gra - ti-as
am,
gra - - ti - as, gra - ti-as
p
f
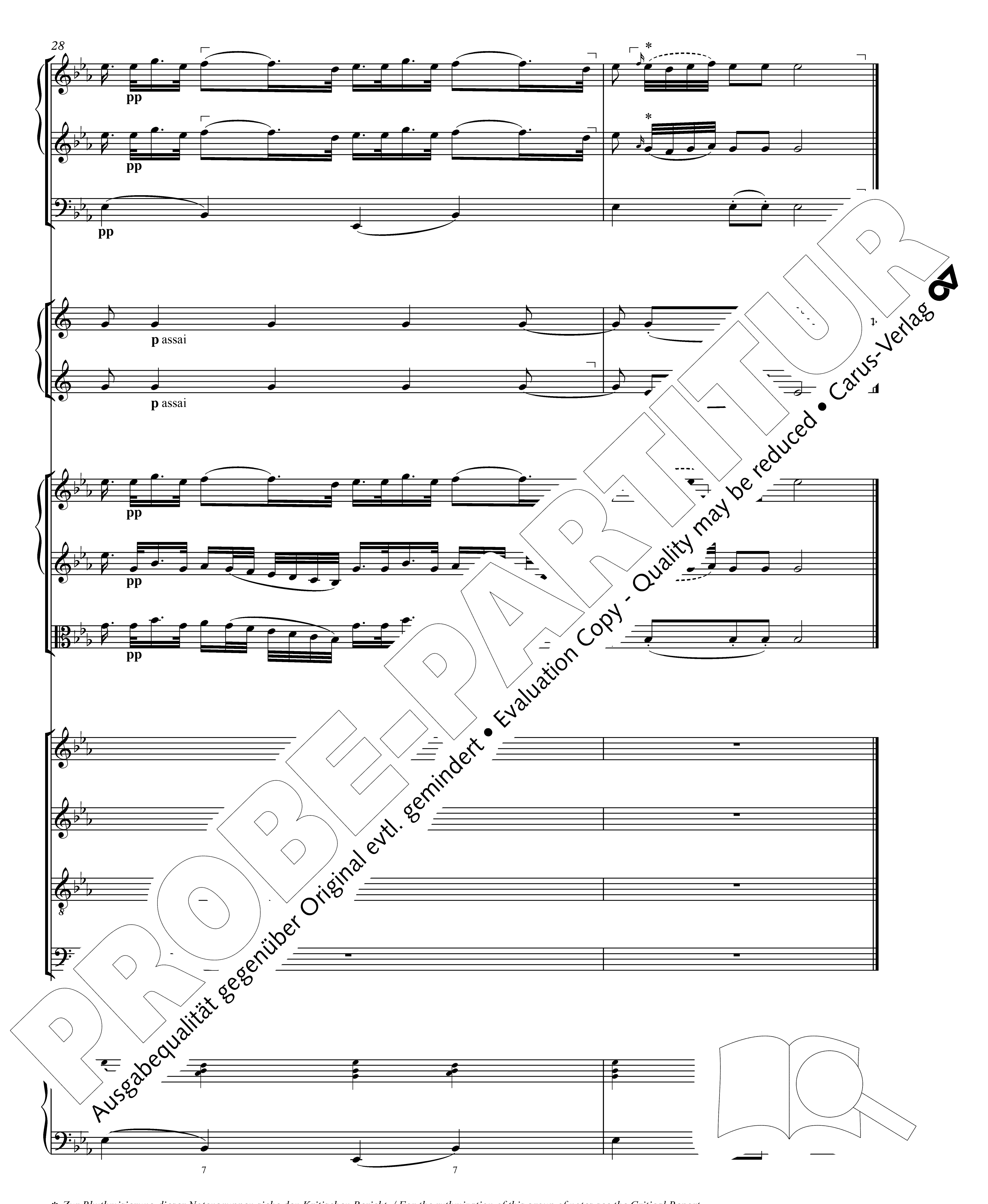

13
staccato
staccat
a - propter magnam, ma - gnam glo - ri - am,
a - bi propter magnam glo - ri - am,
mus ti - bi propter magnam glo - ri - am,
gi - mus ti - bi gra ti - as,


17
staccato
staccato
staccato tutto
tr
gra - ti - as a - gi - mus ti
glo
gra - ti - as a - gi
ma - gnam glo
pro - pter ma - gnam glo - ri - am, pro - pter ma - gnam
bi pro - pter ma - gnam glo
staccato tutto
6 ♭3
6
6 6 6 6


20
ri - am, pro - pter ma - gnam
am, glo - ri - am tu - am, pro - pter
ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam
ri - am tu - am, pro - pter ma - gnam
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

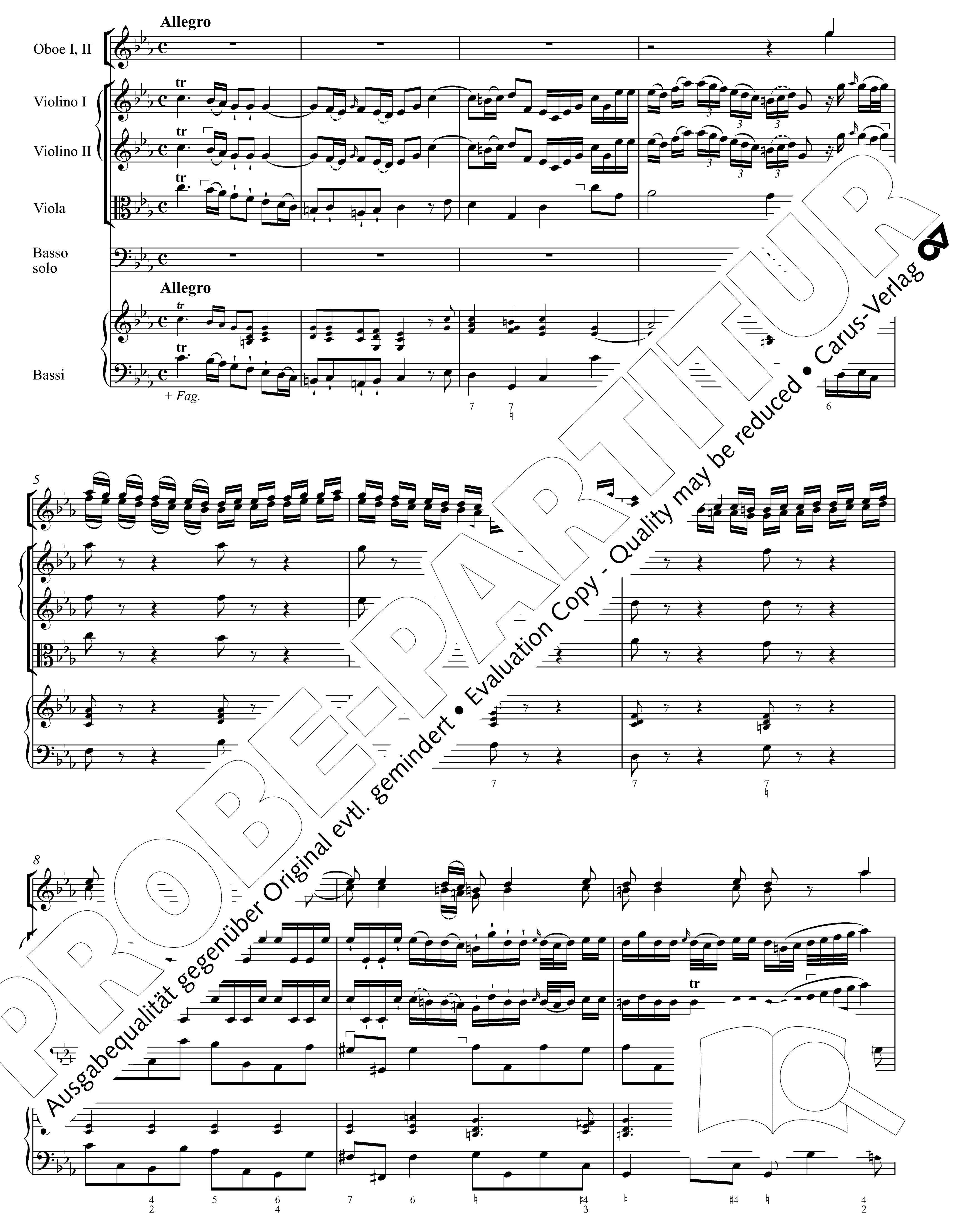

23
glo - - - - - - - - - - - ri - am tu -
ma - glo - - - - - - - - - - ri - am tu -
ri - am tu -
ri - am tu -
5 7 ♮3 7 ♮3 ♭7 6 4 5 3
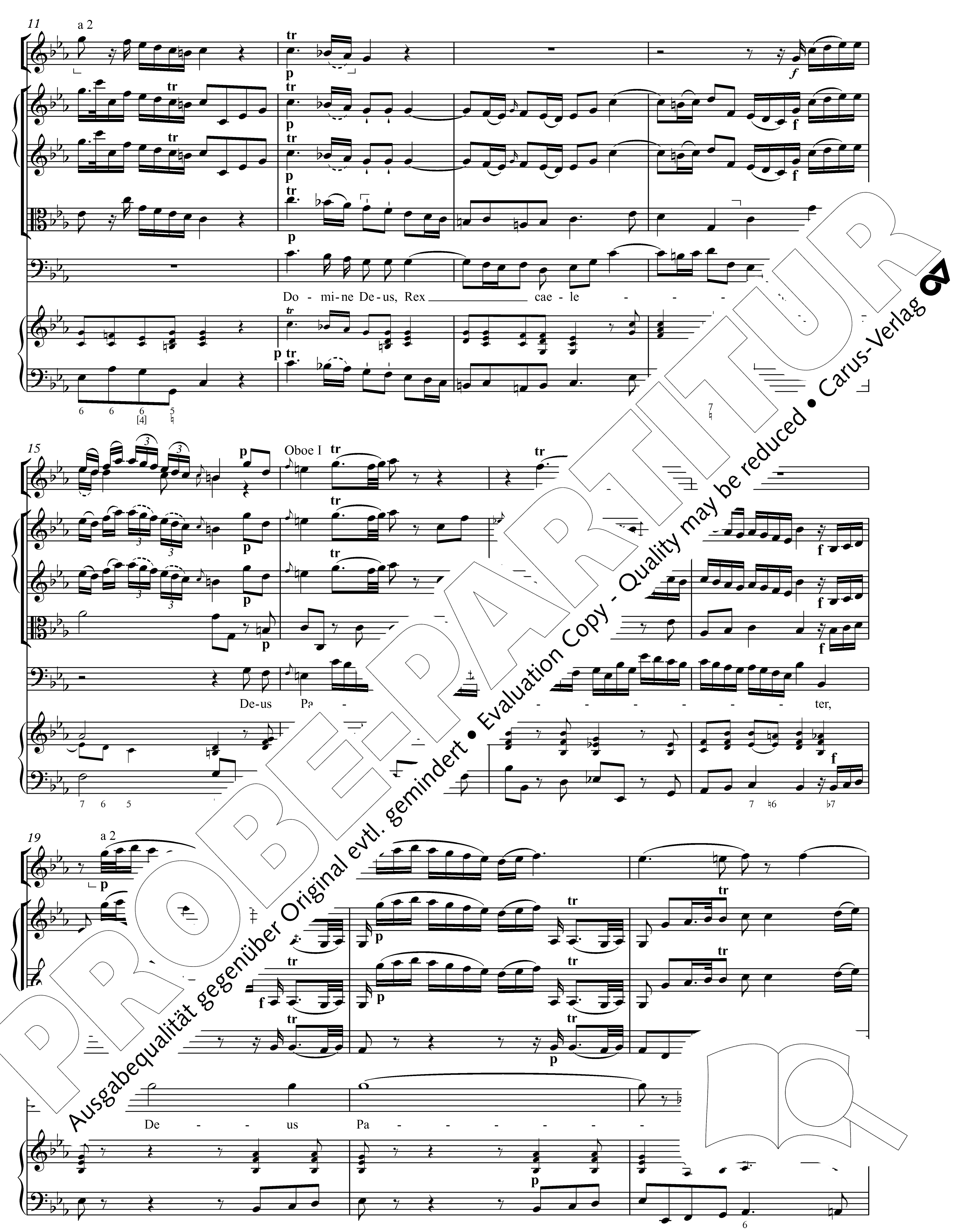

26
p
f
am.
am.
7
5
7
6
5
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

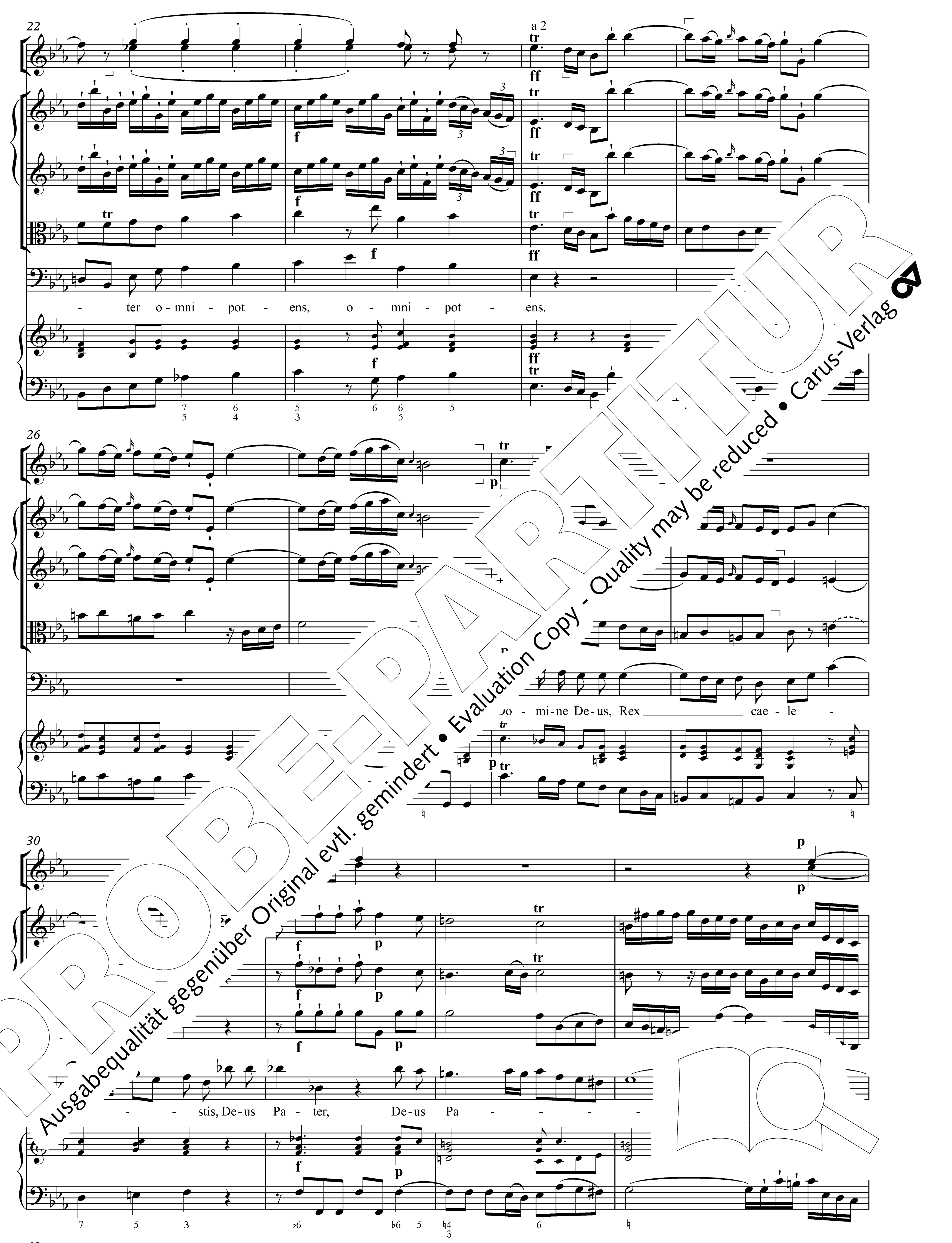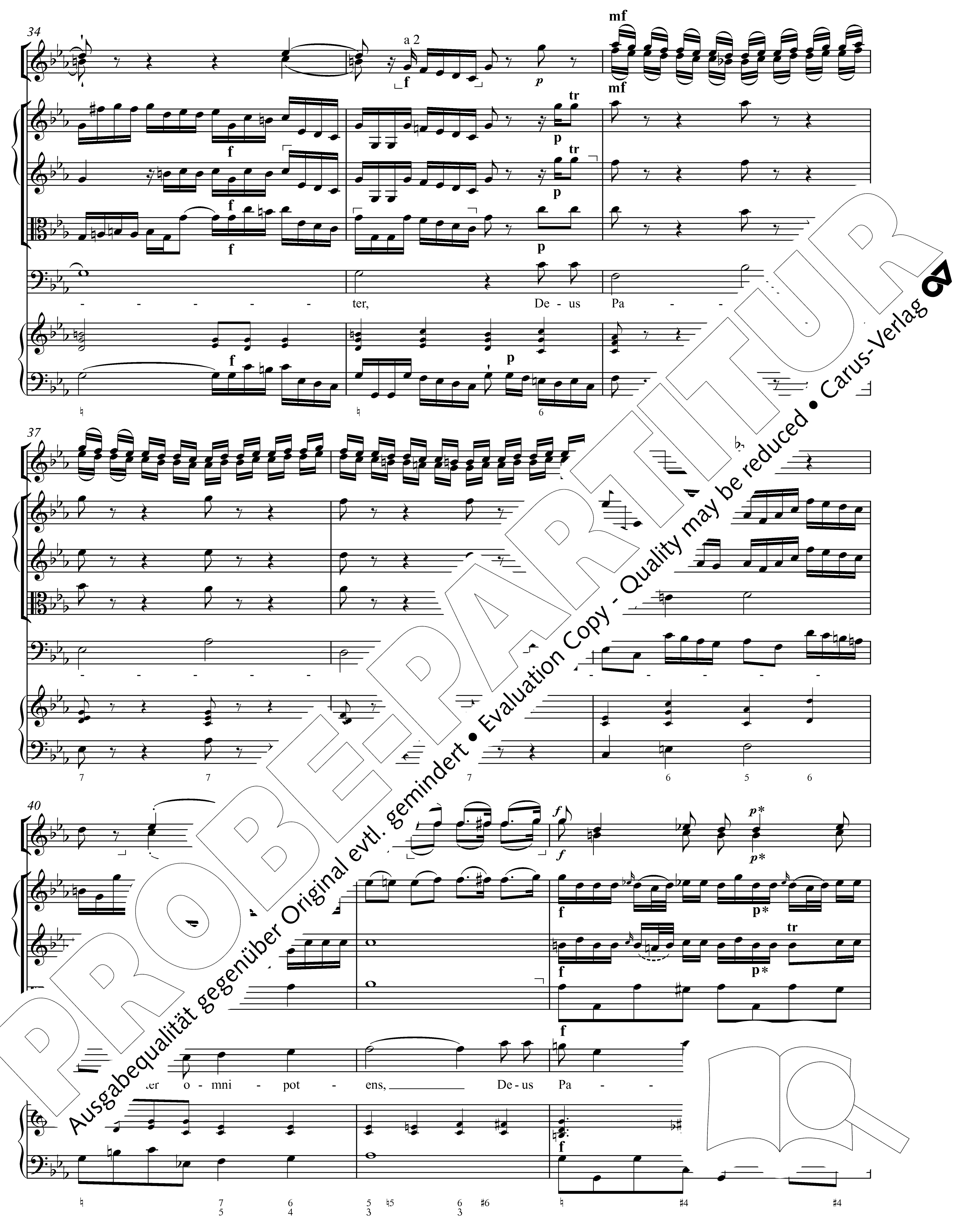


* Zur Rhythmisierung dieser Notengruppen siehe den Kritischen Bericht. / For the rythmization of this group of notes see the Critical Report.

6. Domine Deus, Rex caelestis (Aria: Basso)
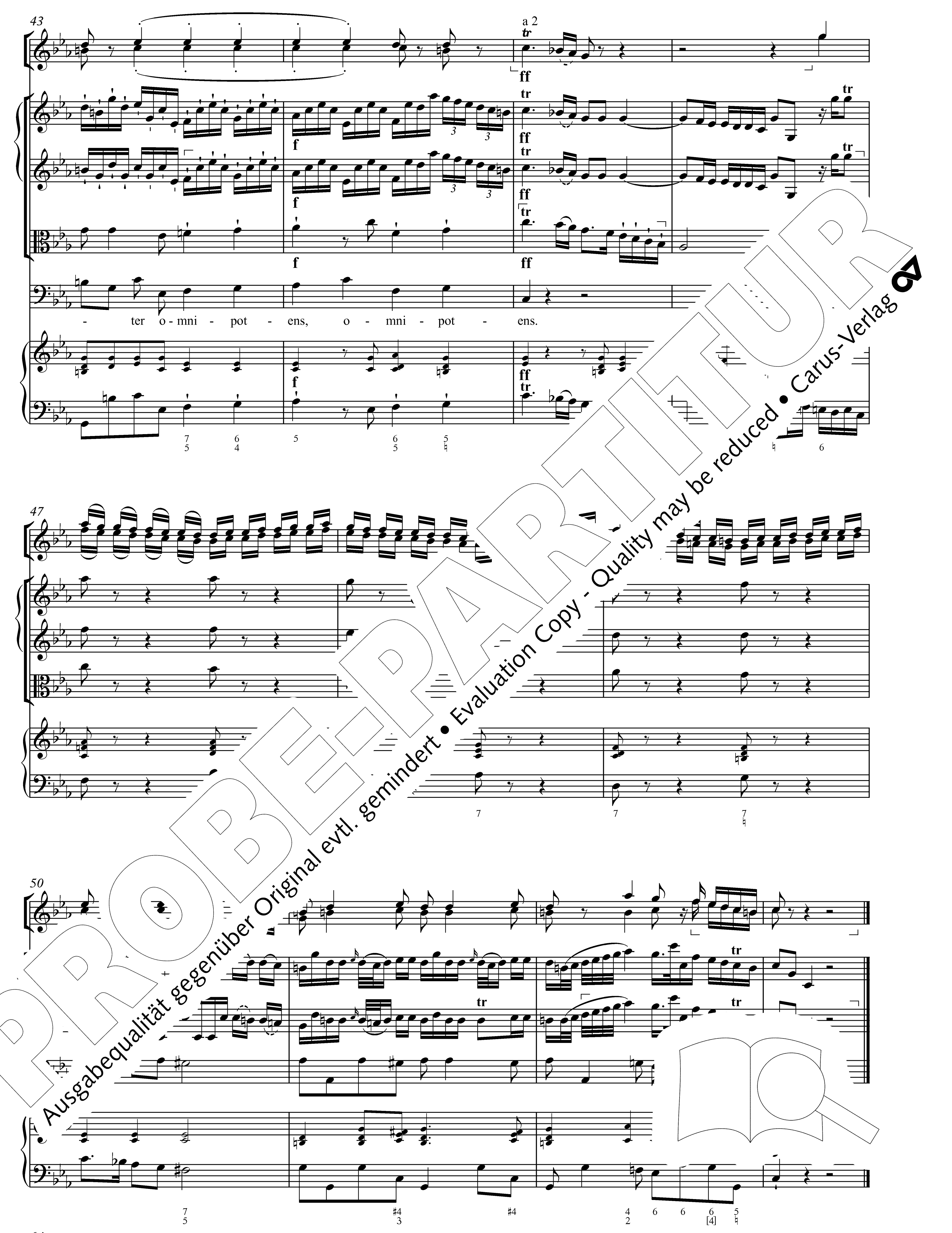



a 2
Do - mi-ne De-us, Rex cae-le
Oboe I
De-us Pa - ter,
a 2
De - us Pa
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


22
a 2
ter o-mni - pot - ens, o - mni - pot - ens.
26
Do - mi-ne De-us, Rex caele -
30
stis, De-us Pa - ter, De-us Pa -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
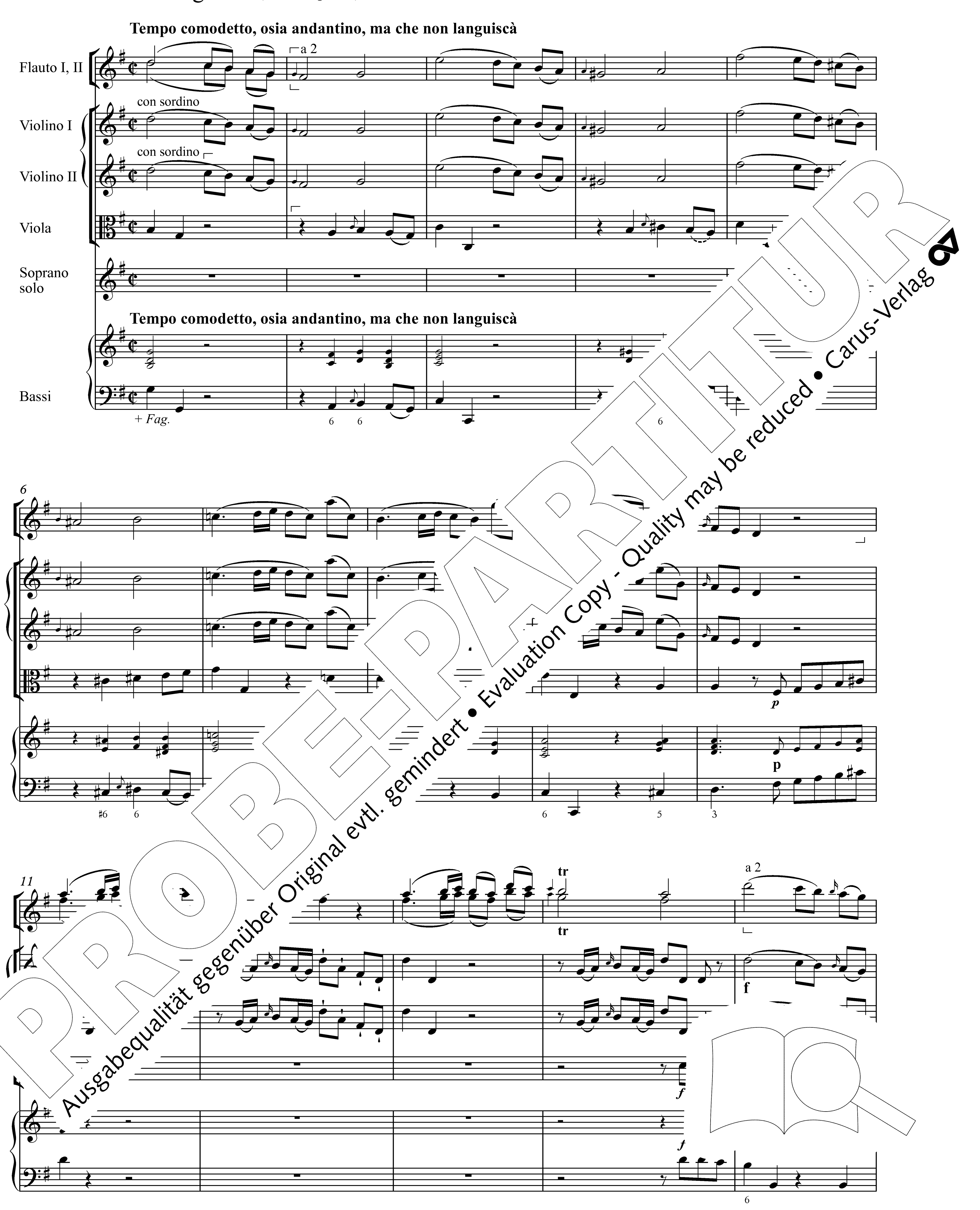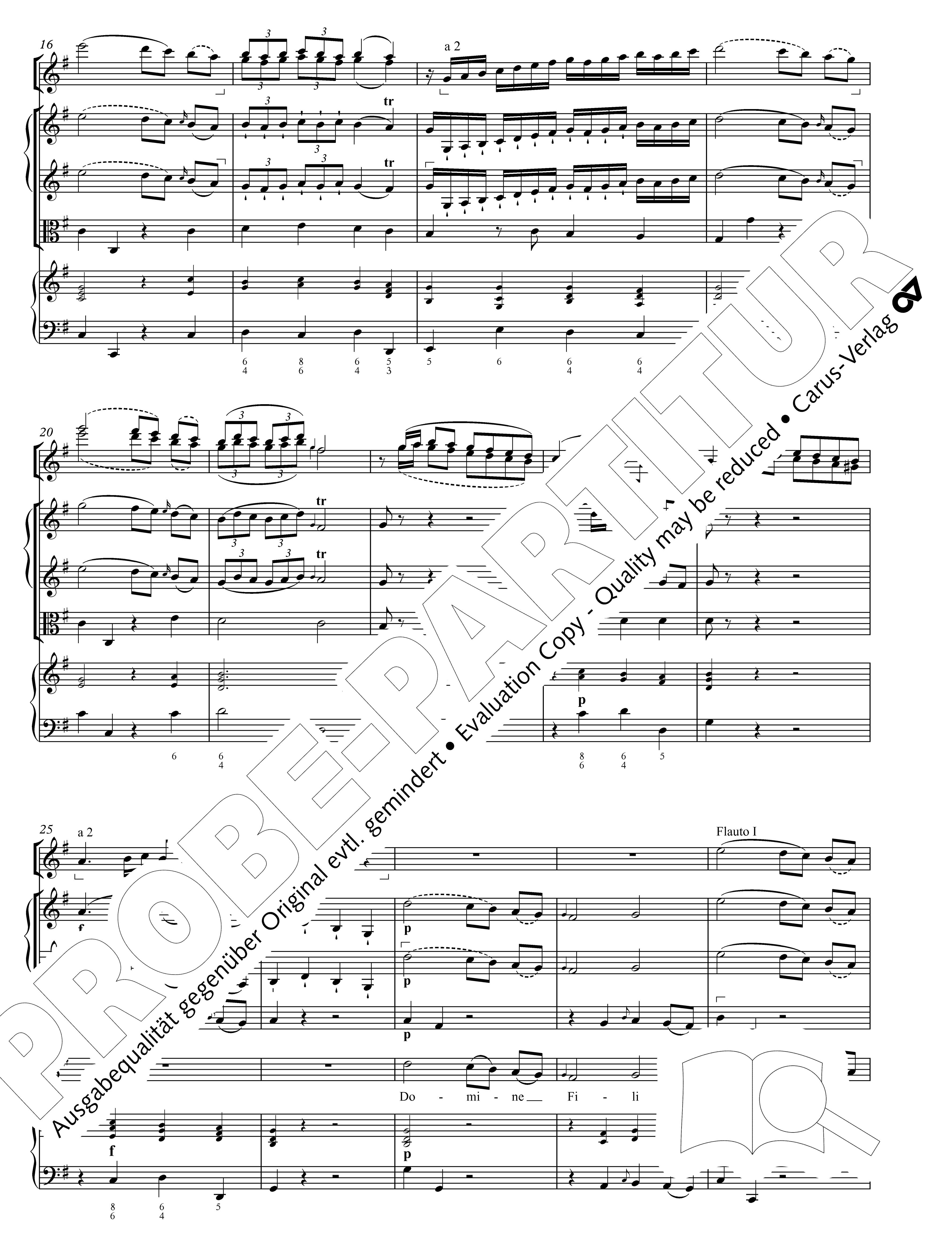


* **p** schon in der Taktmitte? / **p** already in the middle of the measure?
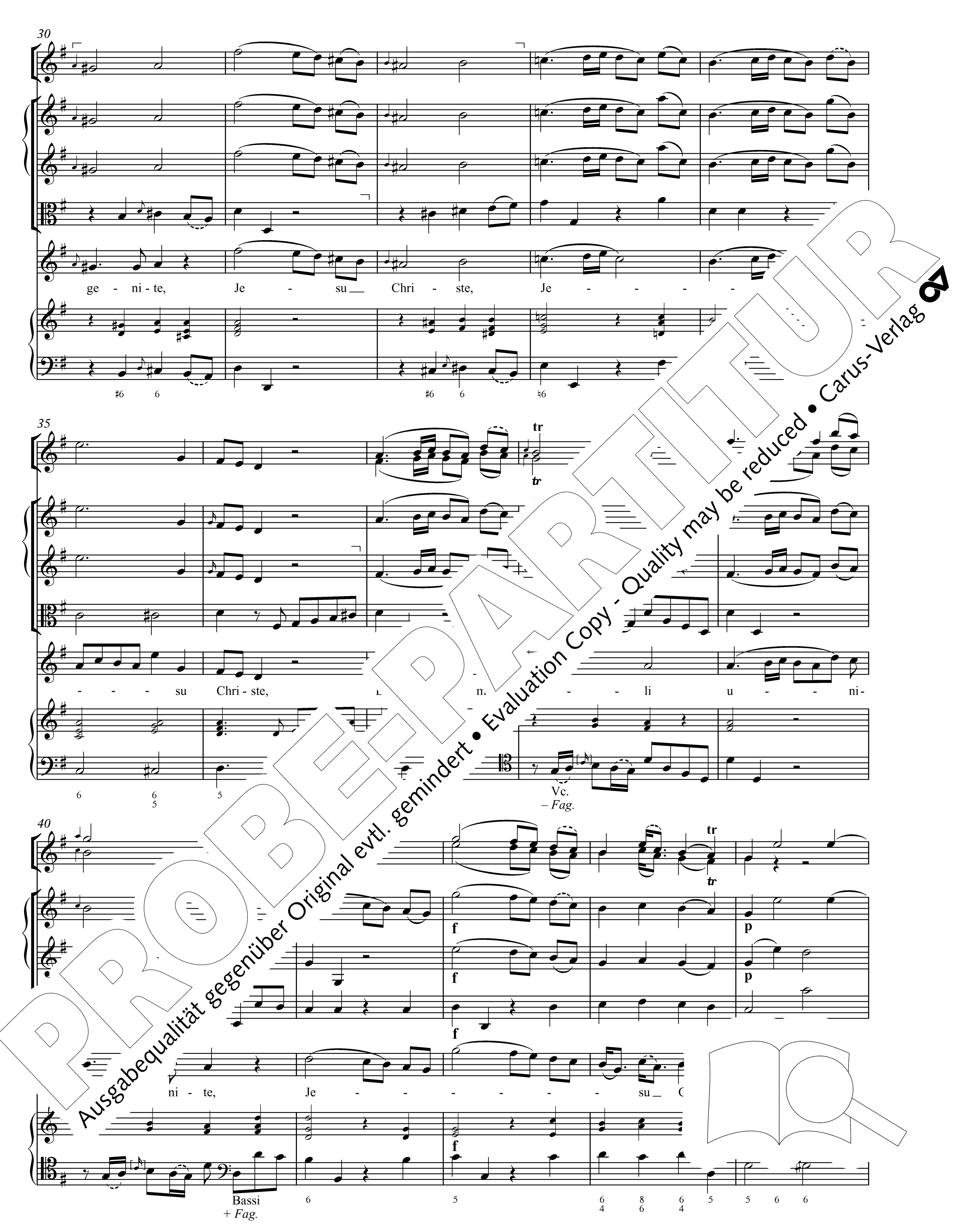


a 2
ter o - mni - pot - ens, o - mni - pot - ens.
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
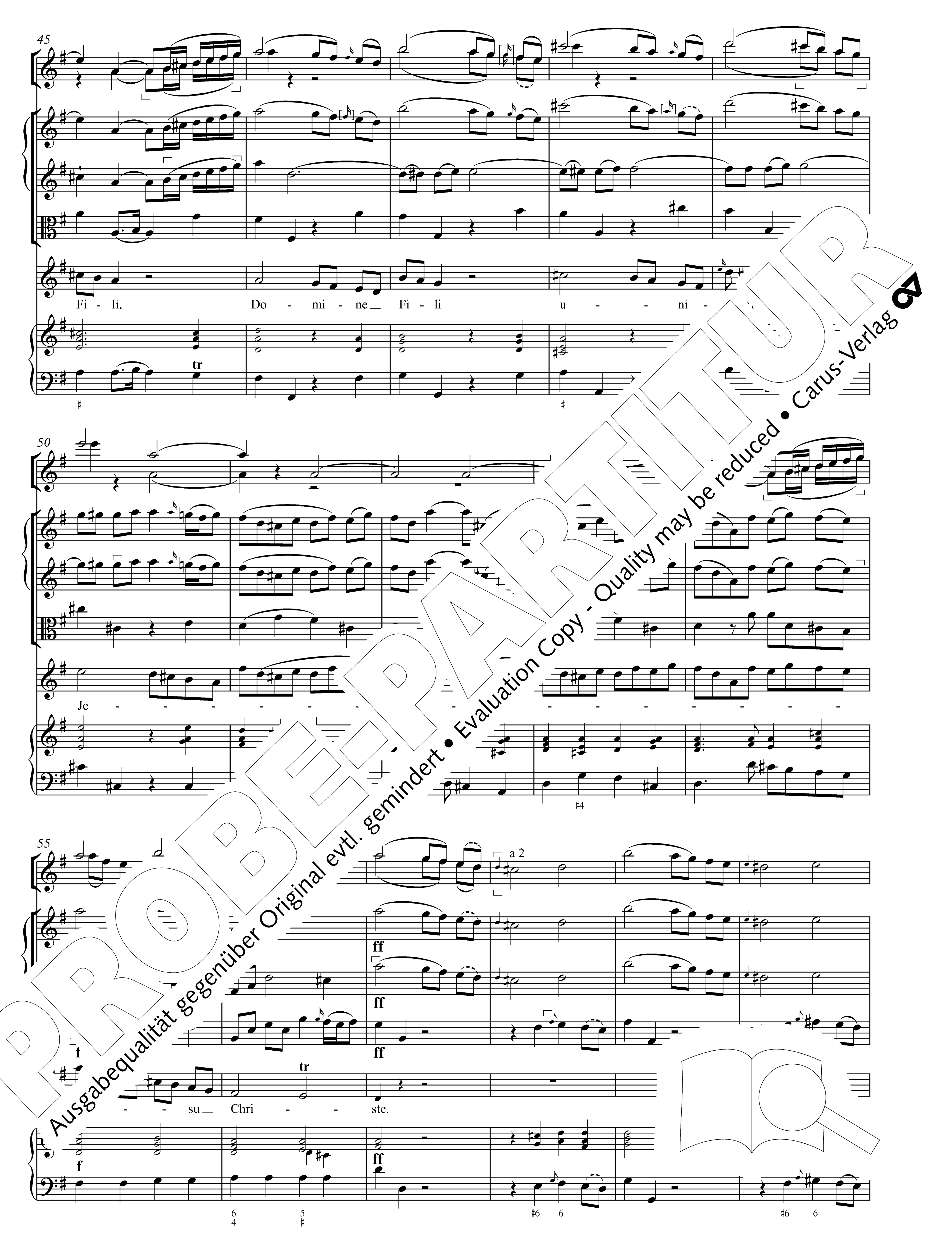
7. Domine Fili unigenite (Aria: Soprano)
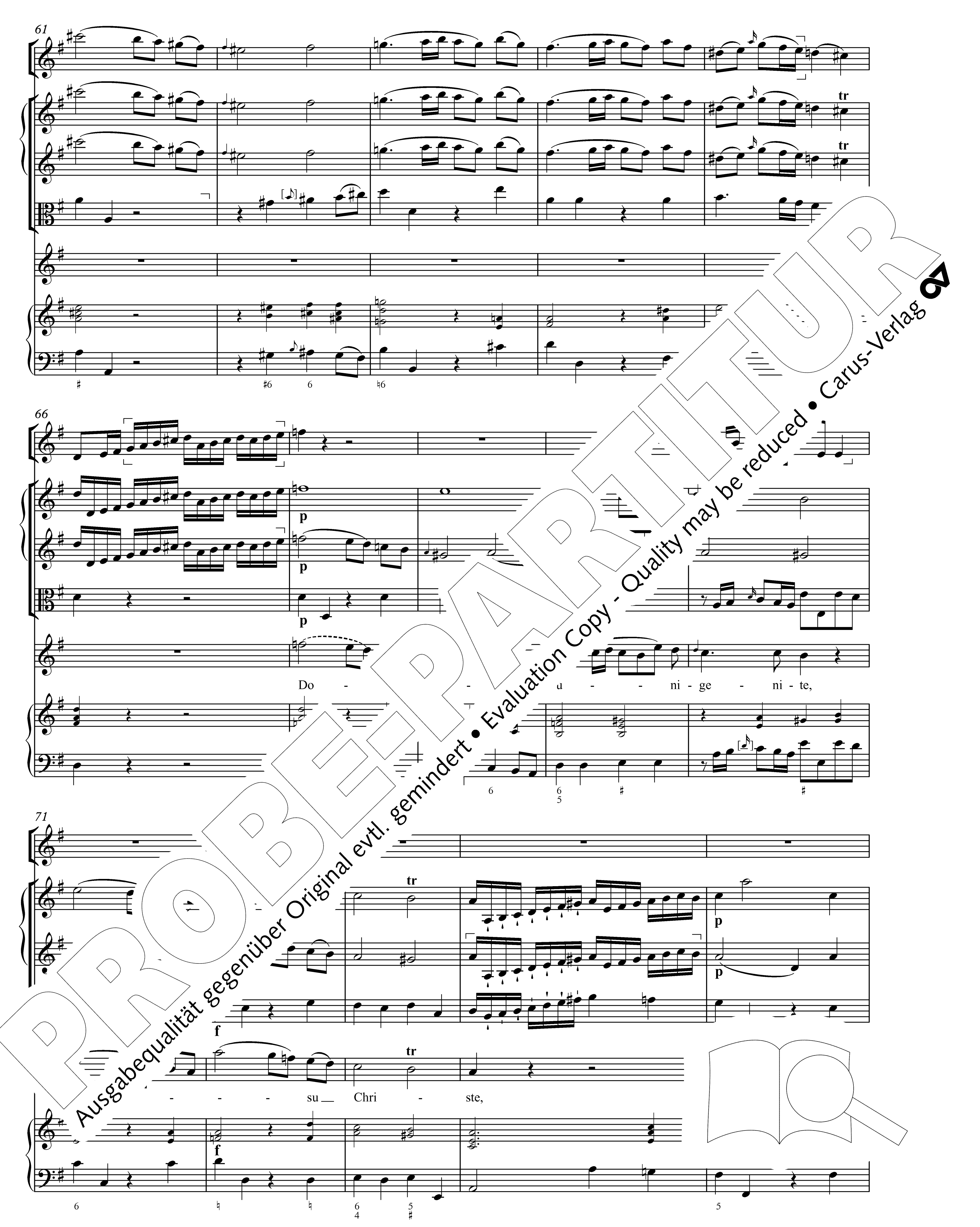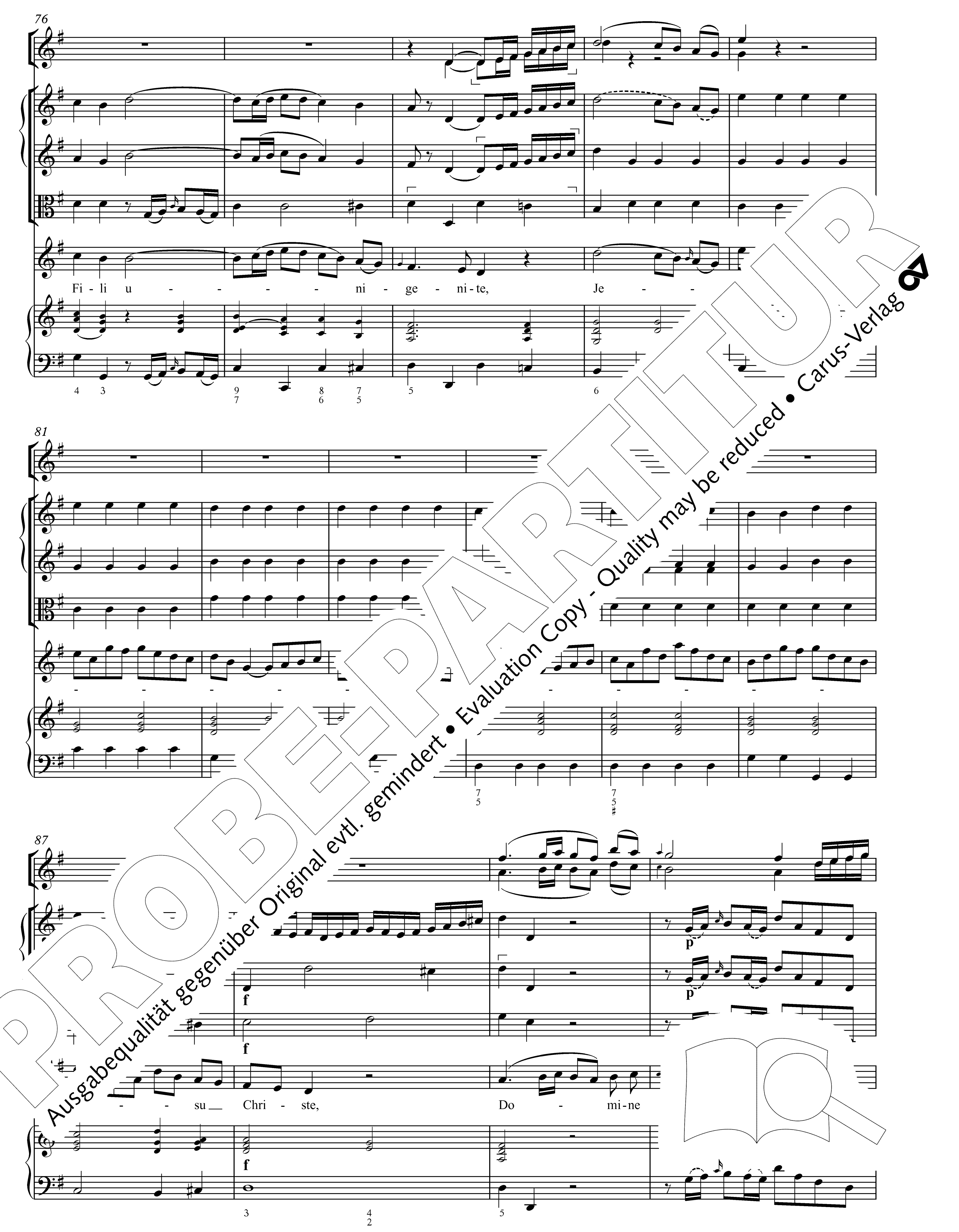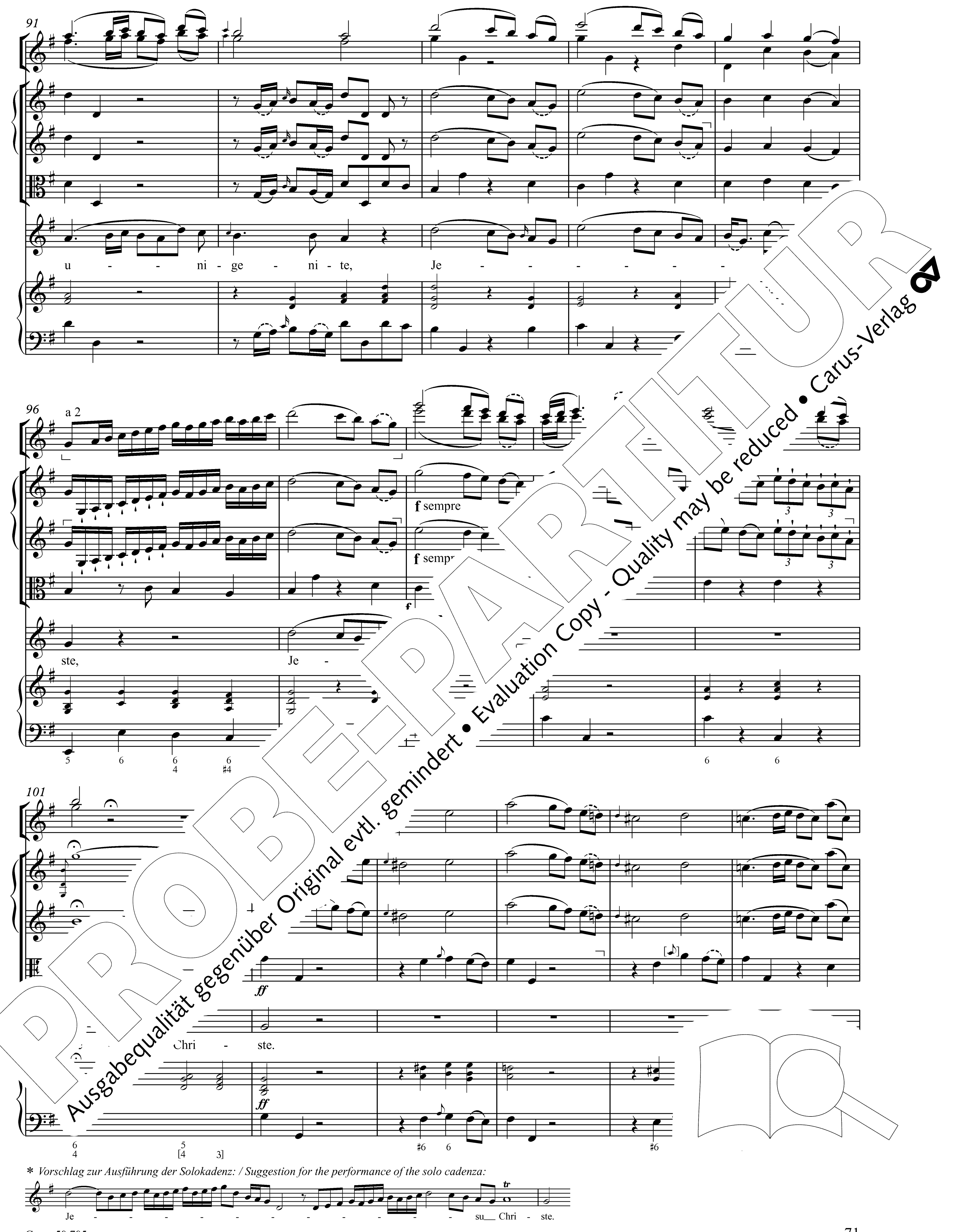




a 2
tr
Flauto I
p
f
Do - mi - ne Fi - li
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


30
ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Je - - - - -
35
- - - su Chri - ste, li u - - ni-
Vc.
– Fag.
40
ni - te, Je - - - - - - su
Bassi
+ Fag.
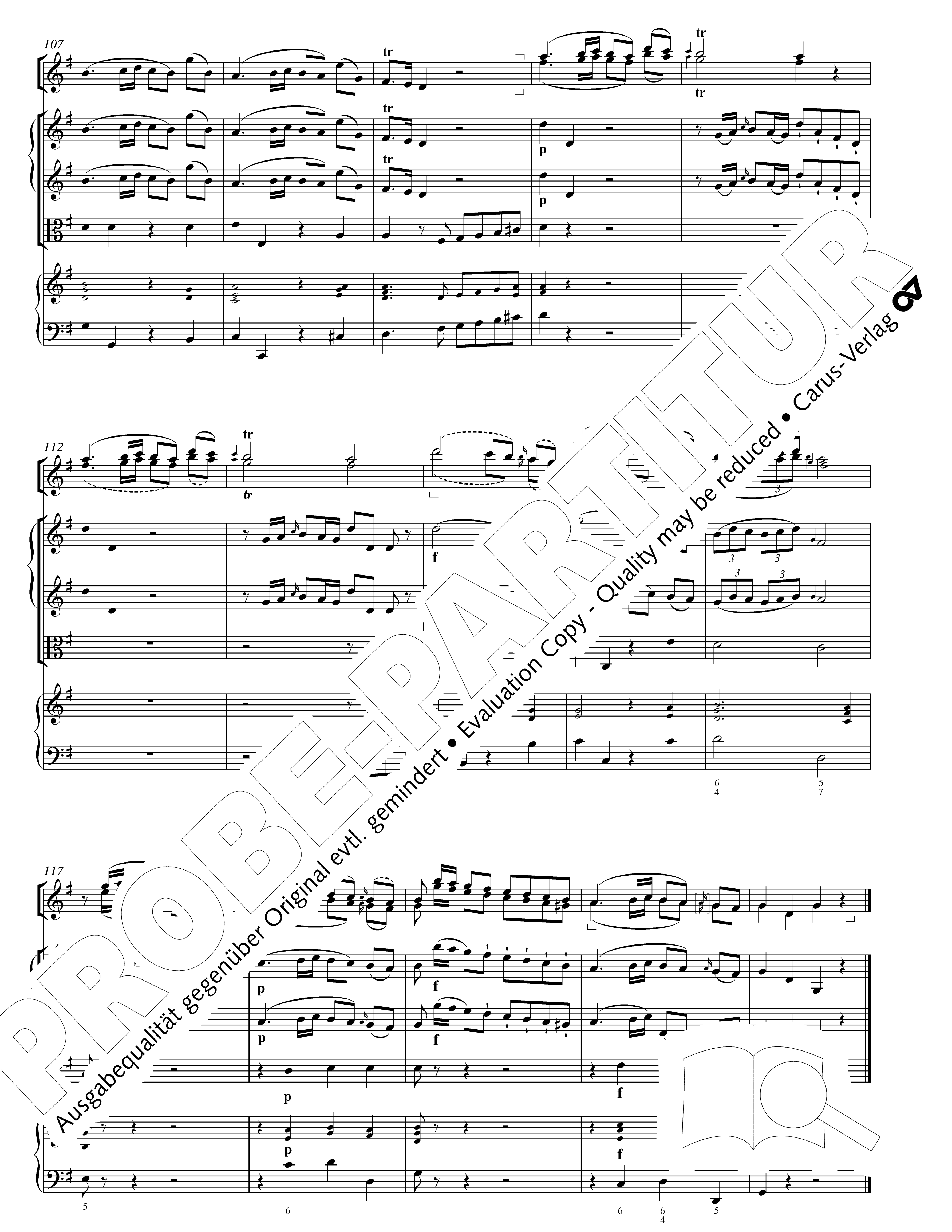

45
Fi - li,
Do - mi - ne Fi - li
u - - ni -
50
Je
55
a 2
ff
f
su Chri - - ste.
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


Do - - - - - u - - - ni - ge - - ni - te,
- - - - su Chri - ste,
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
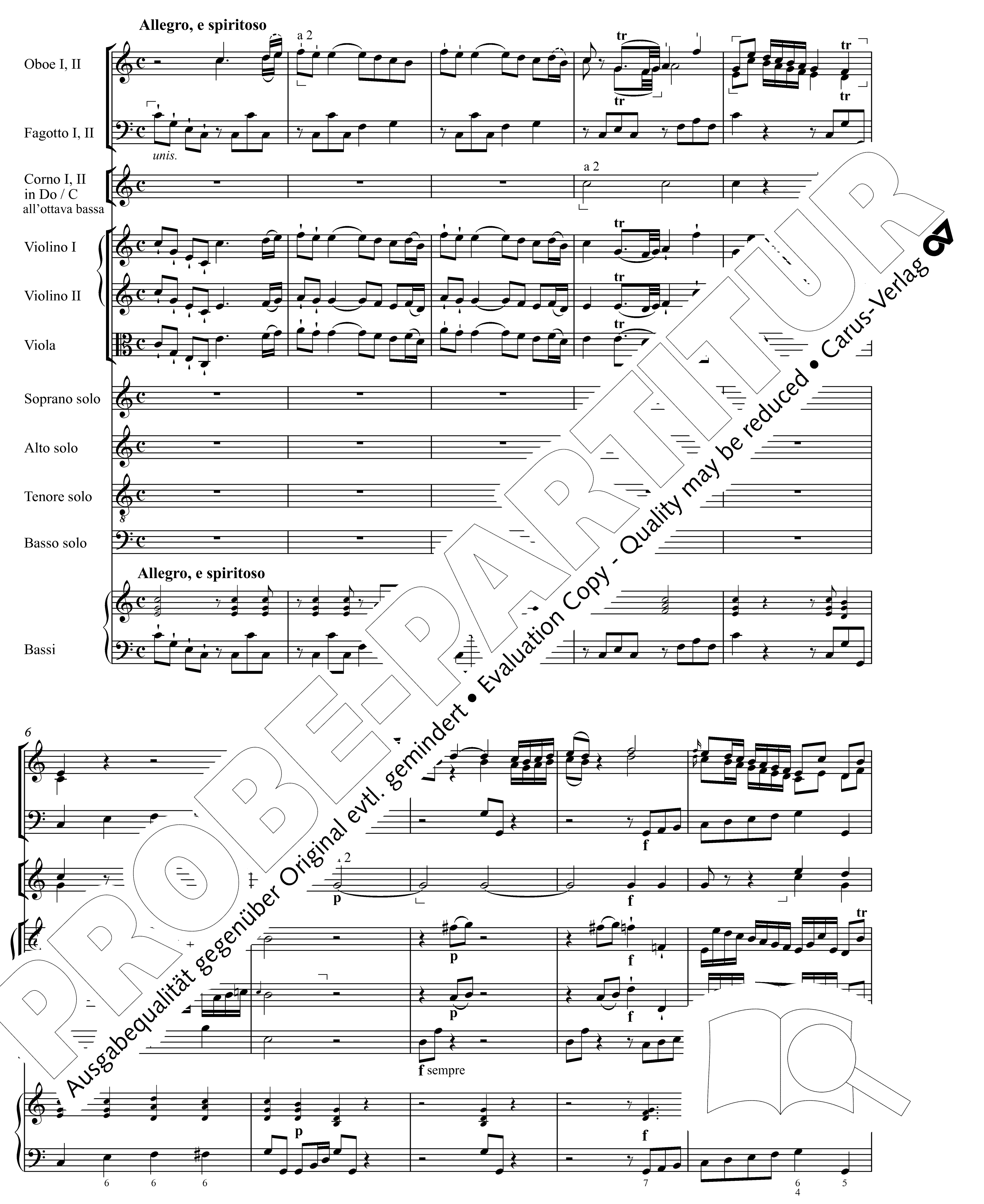

76
Fi - li u - - - - ni - ge - ni - te, Je - -
81
87
- - su Chri - ste, Do - mi - ne
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
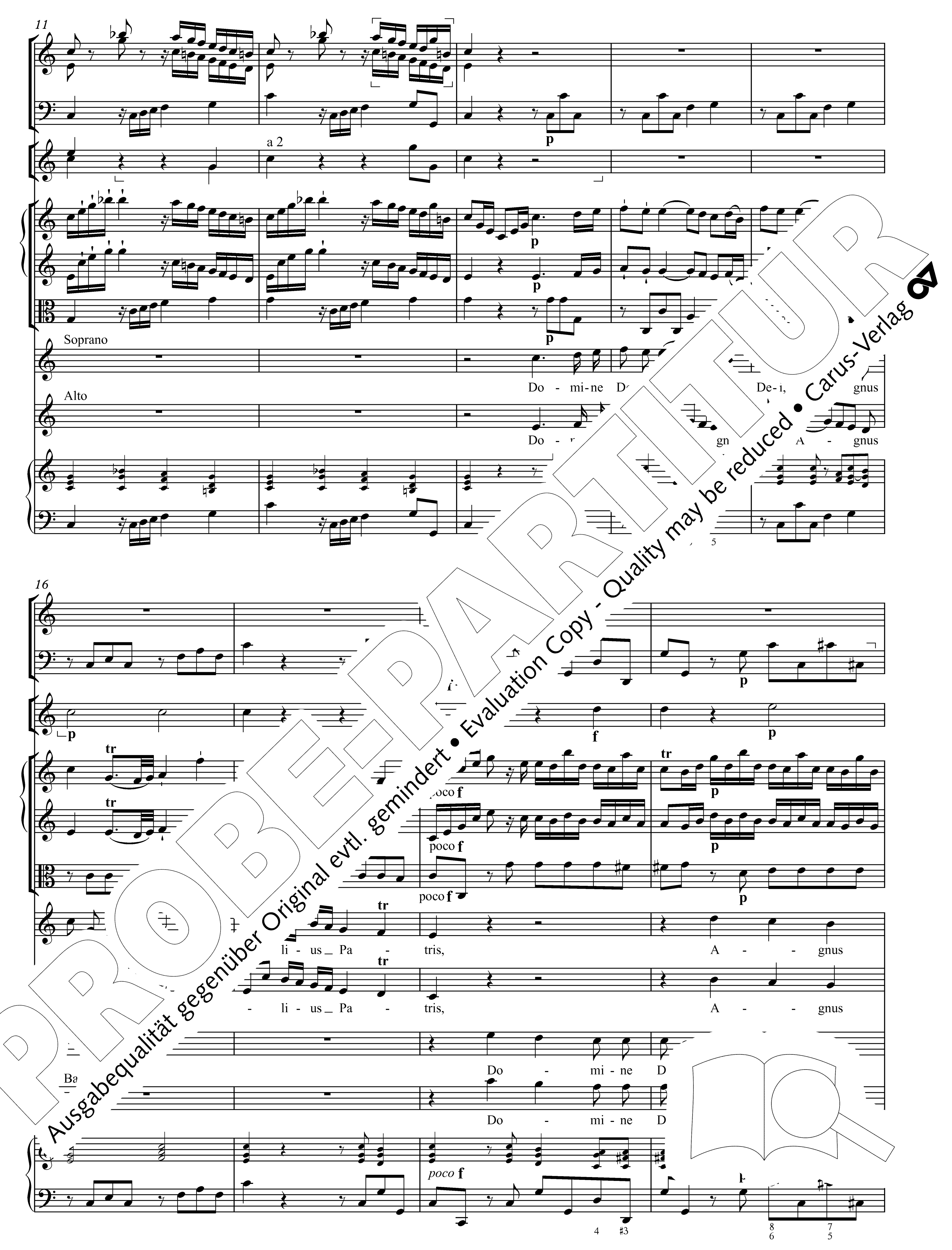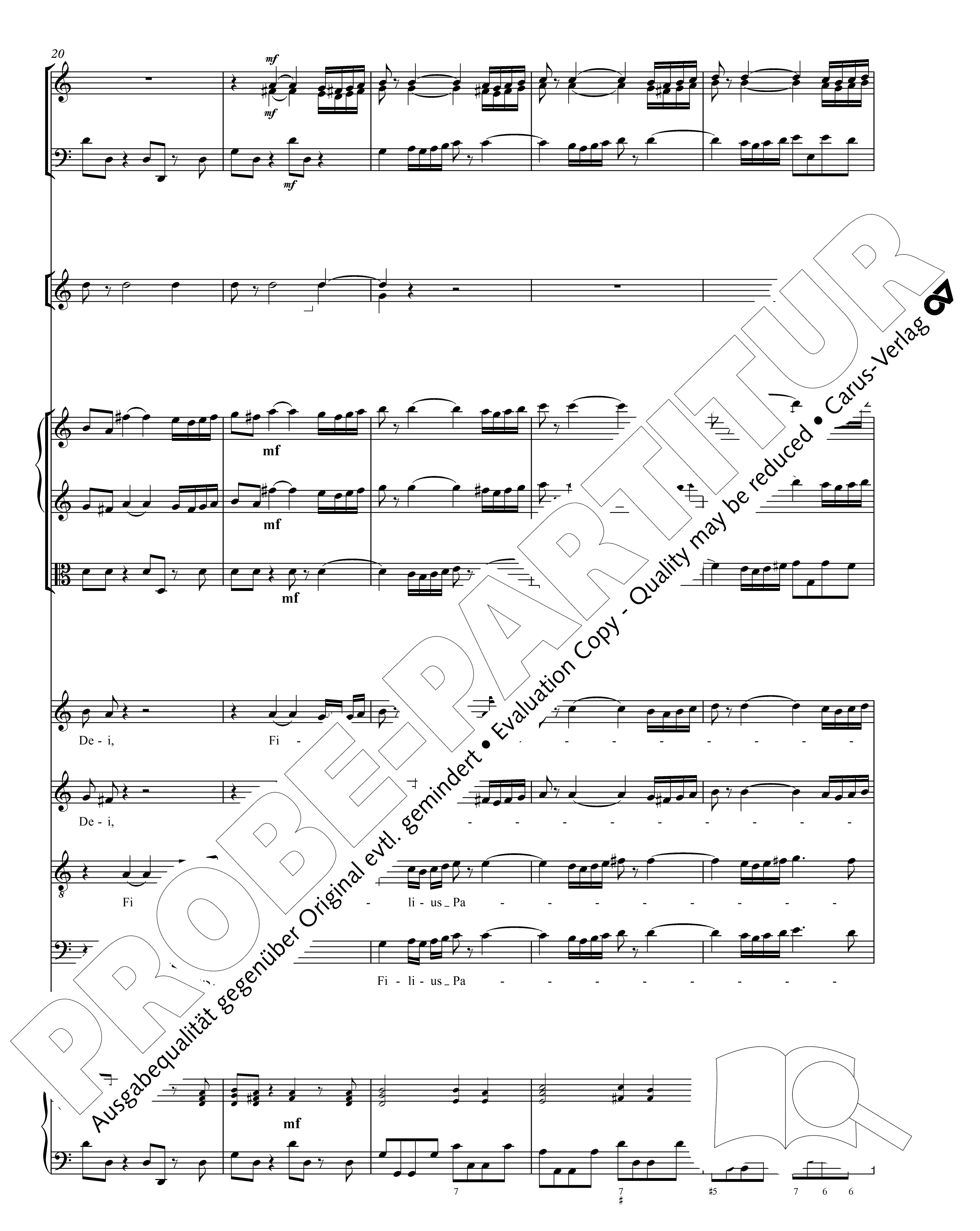


* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz: / Suggestion for the performance of the solo cadenza:*
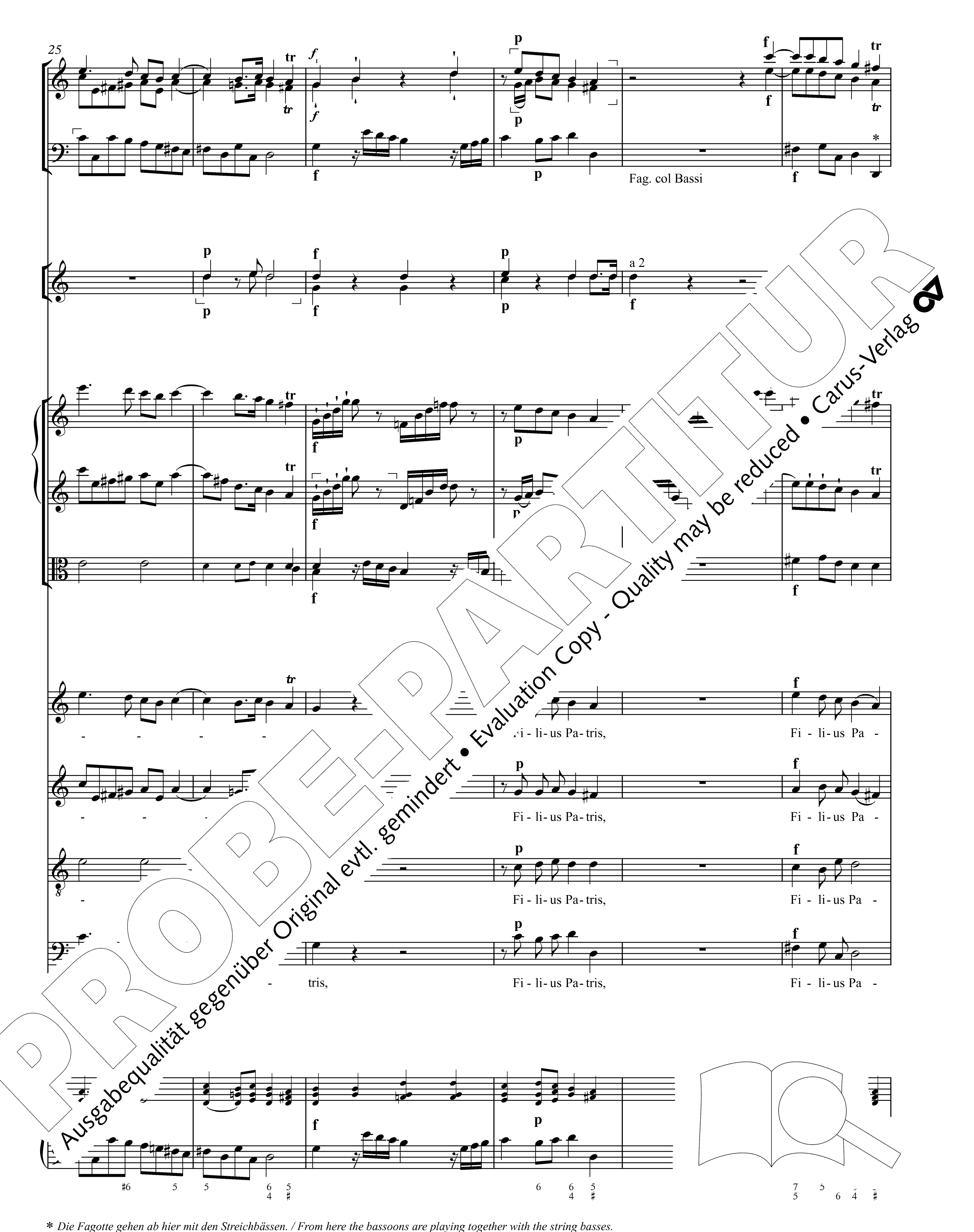

107
tr
112
f
117
p
6
4
5
7
6
Carus-Verlag

8. Domine Deus, Agnus Dei (Quartetto)
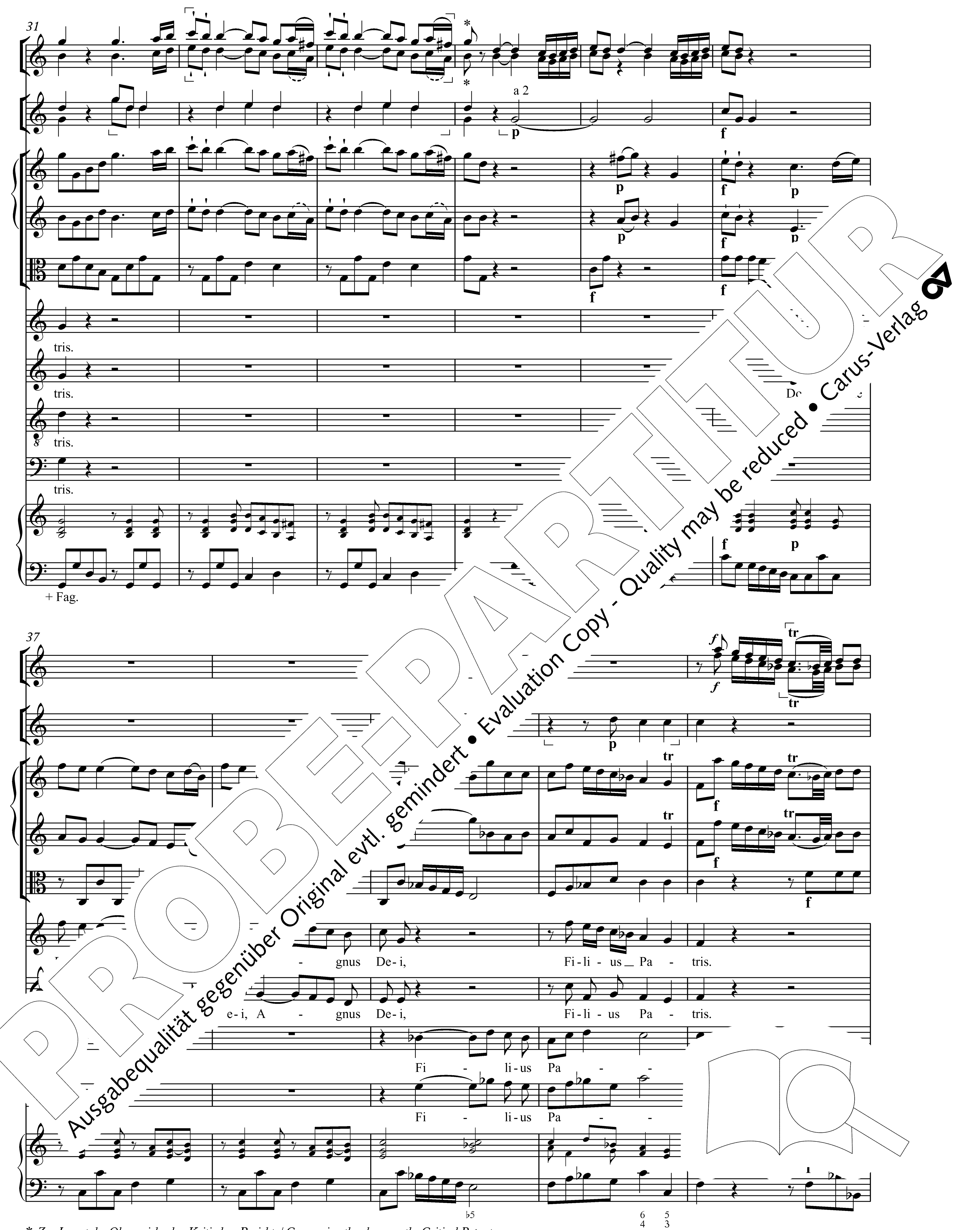



Soprano
Alto
Do - mi-ne
Do
De-i,
gnus
A - gnus
li - us Pa - tris,
A - gnus
li - us Pa - tris,
A - gnus
Do - mi-ne
Do - mi-ne
a 2
poco f
tr
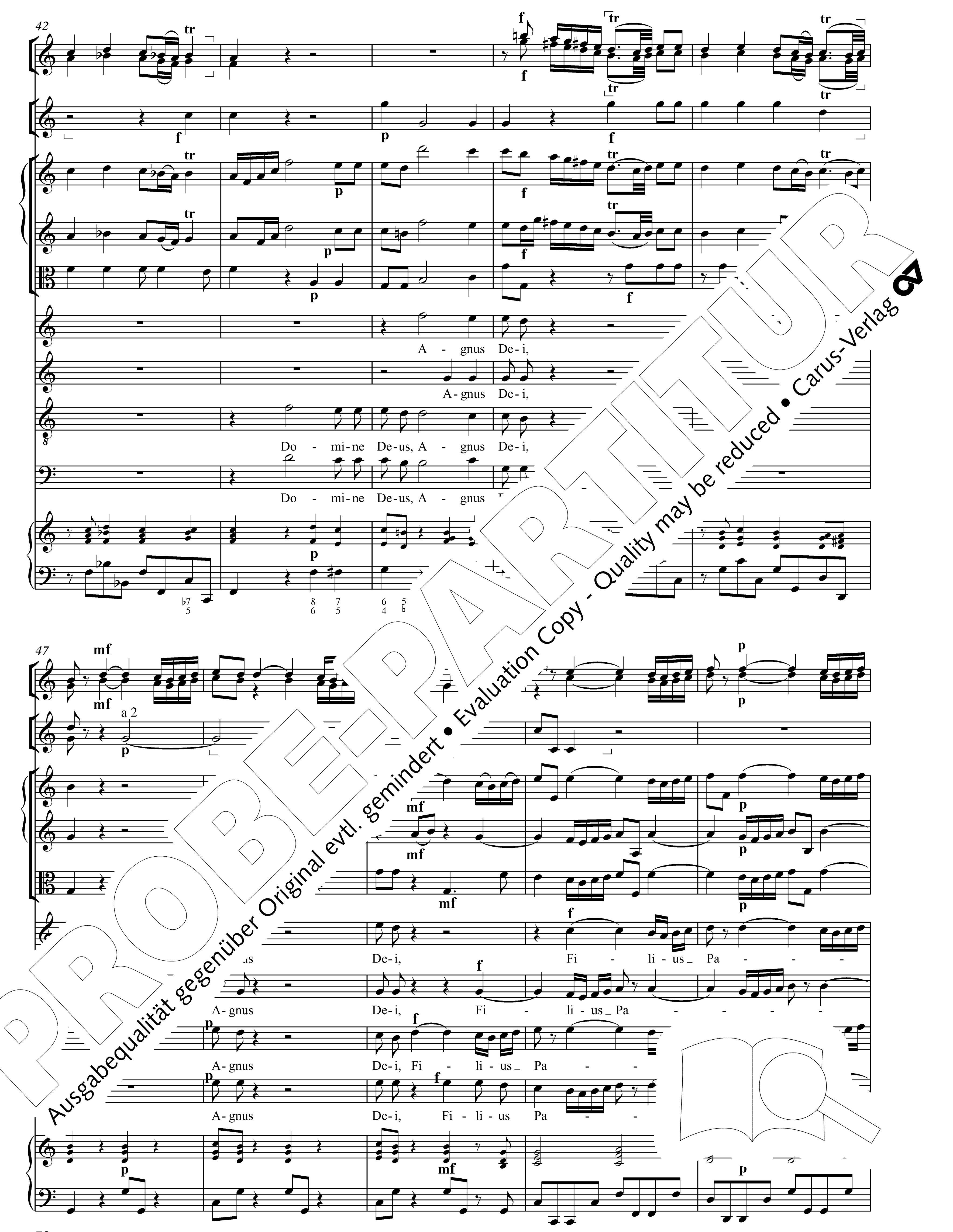

20
De - i,
Fi
De - i,
Fi
li - us _ Pa
Fi - li - us _ Pa
mf
7
7
♯
♯5
7 6 6
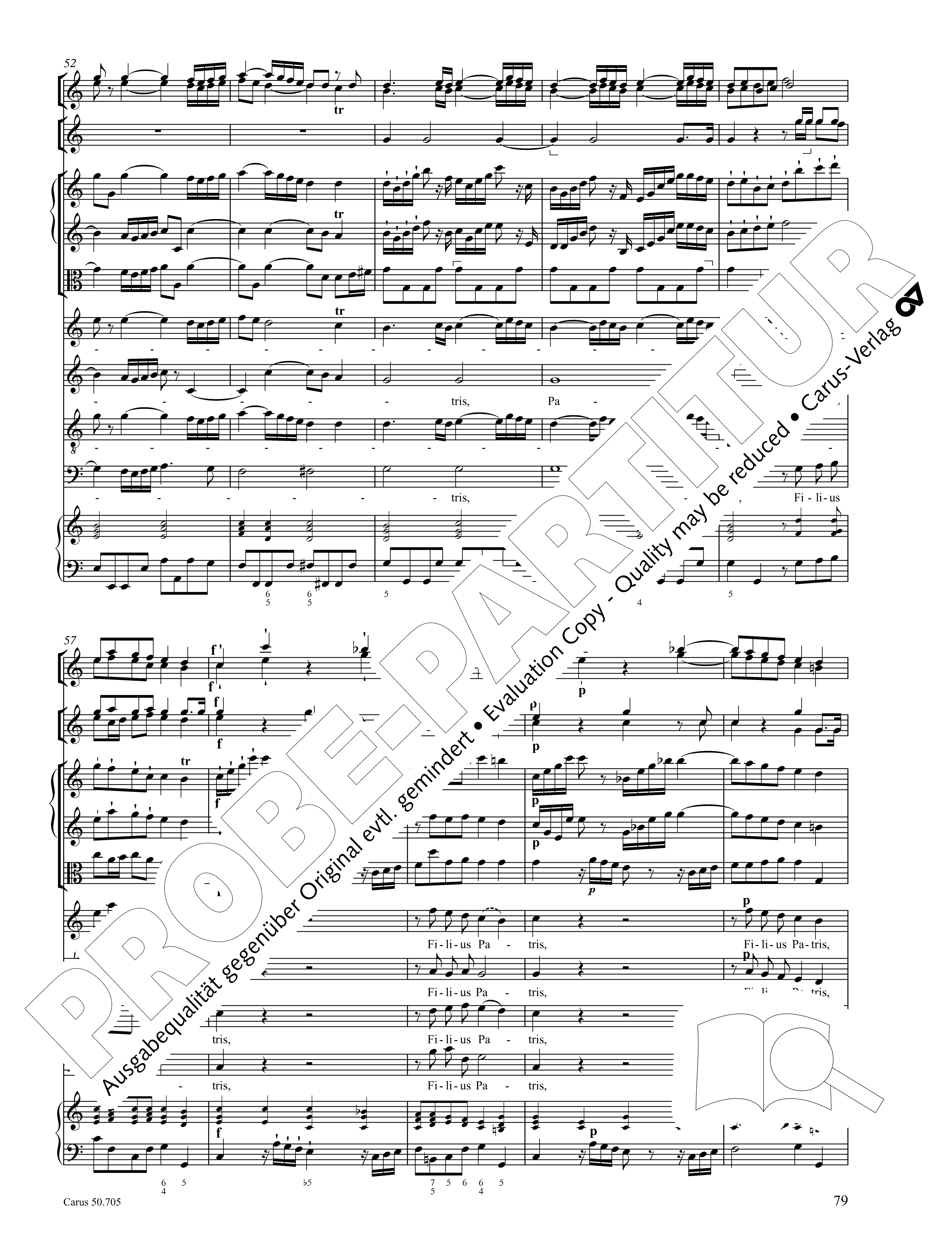


* *Die Fagotte gehen ab hier mit den Streichbässen. / From here the bassoons are playing together with the string basses.*
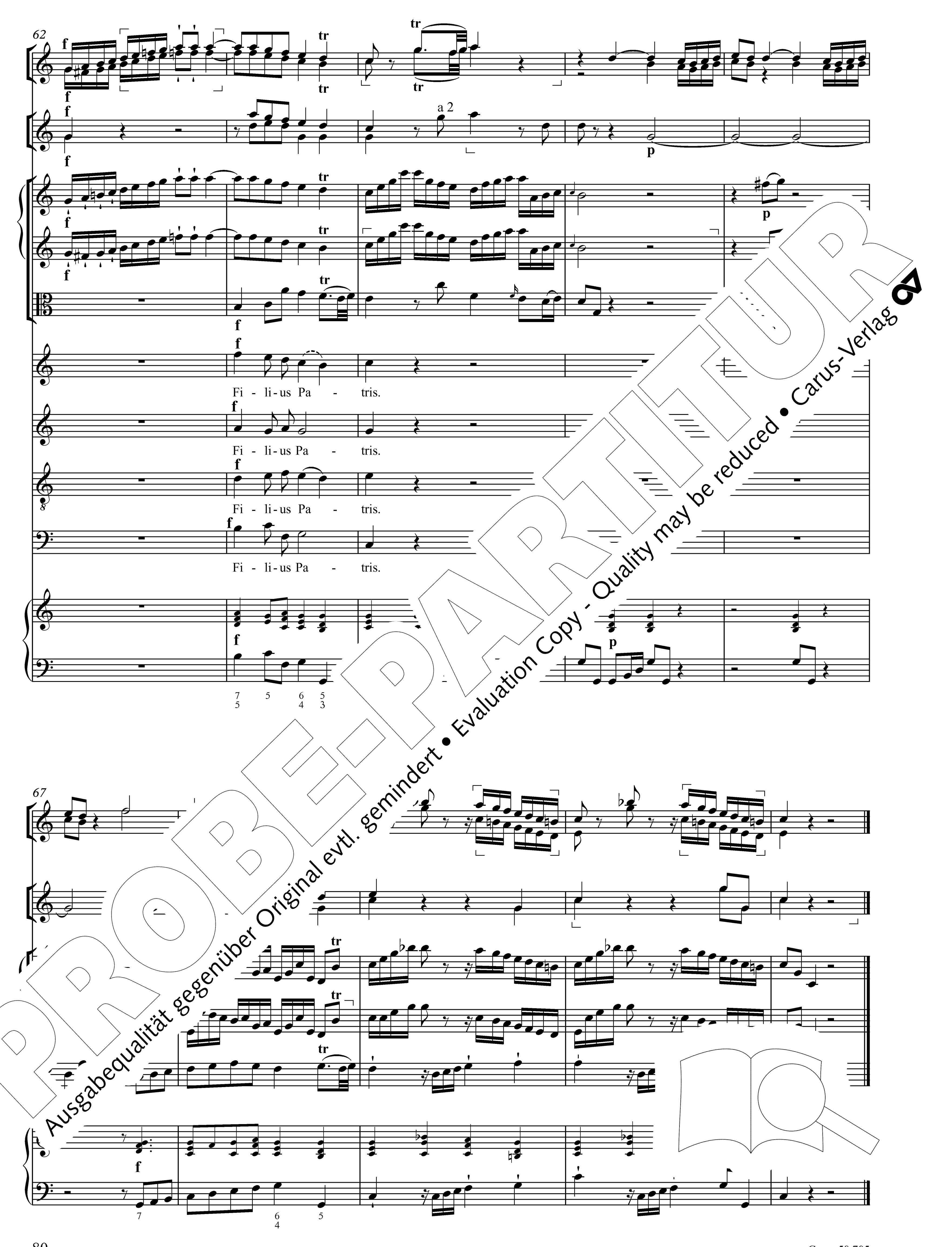


* *Zur Lesart der Oboen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the oboes see the Critical Report.*

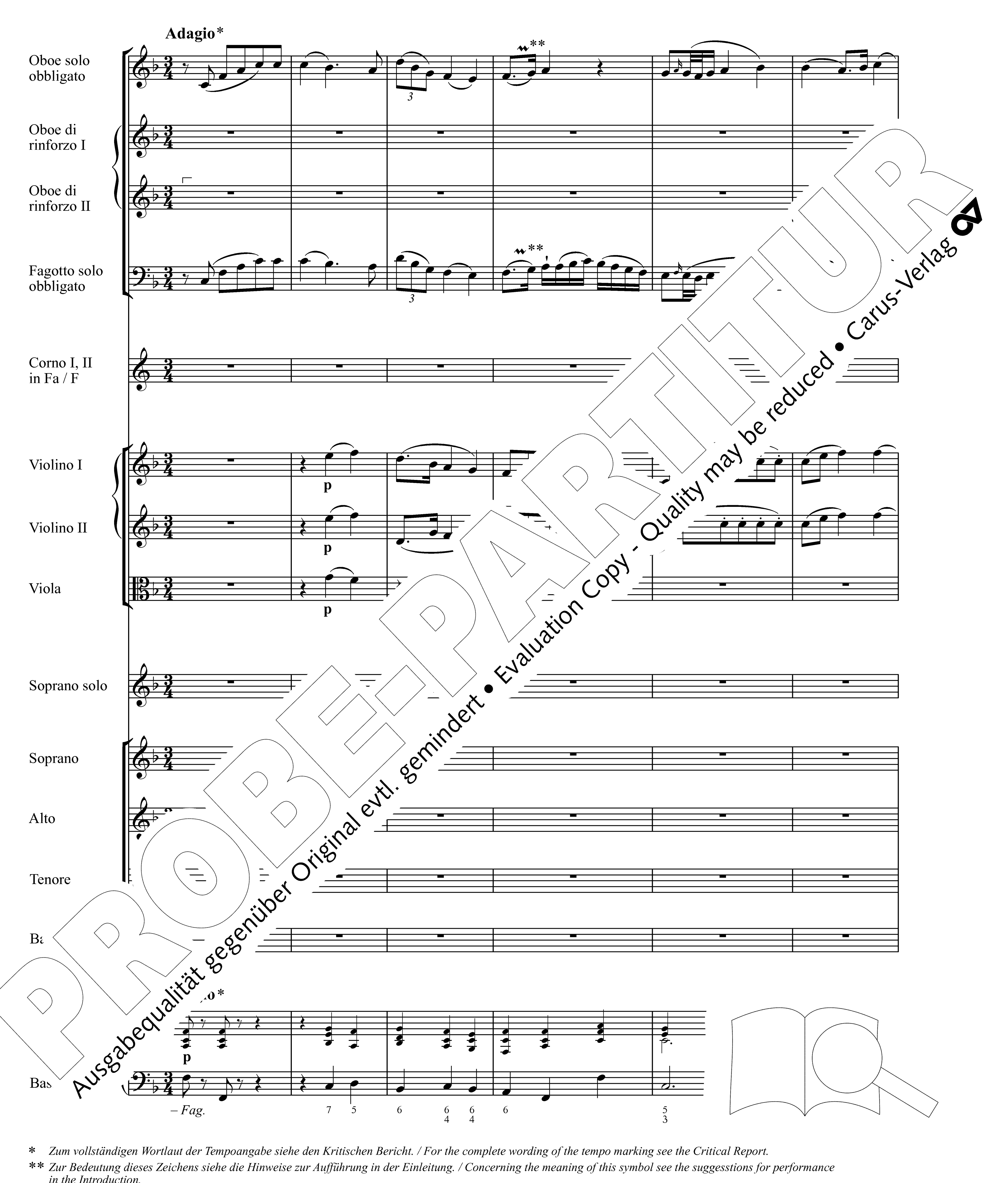

A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,
Do - mi - ne De - us, A - gnus
Fi - li - us Pa
Fi - li - us Pa
Fi - li - us Pa
Fi - li - us Pa
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



tris,
Pa
Fi - li - us
Fi - li - us Pa - tris,
Fi - li - us Pa - tris,
tris,
Fi - li - us Pa - tris,
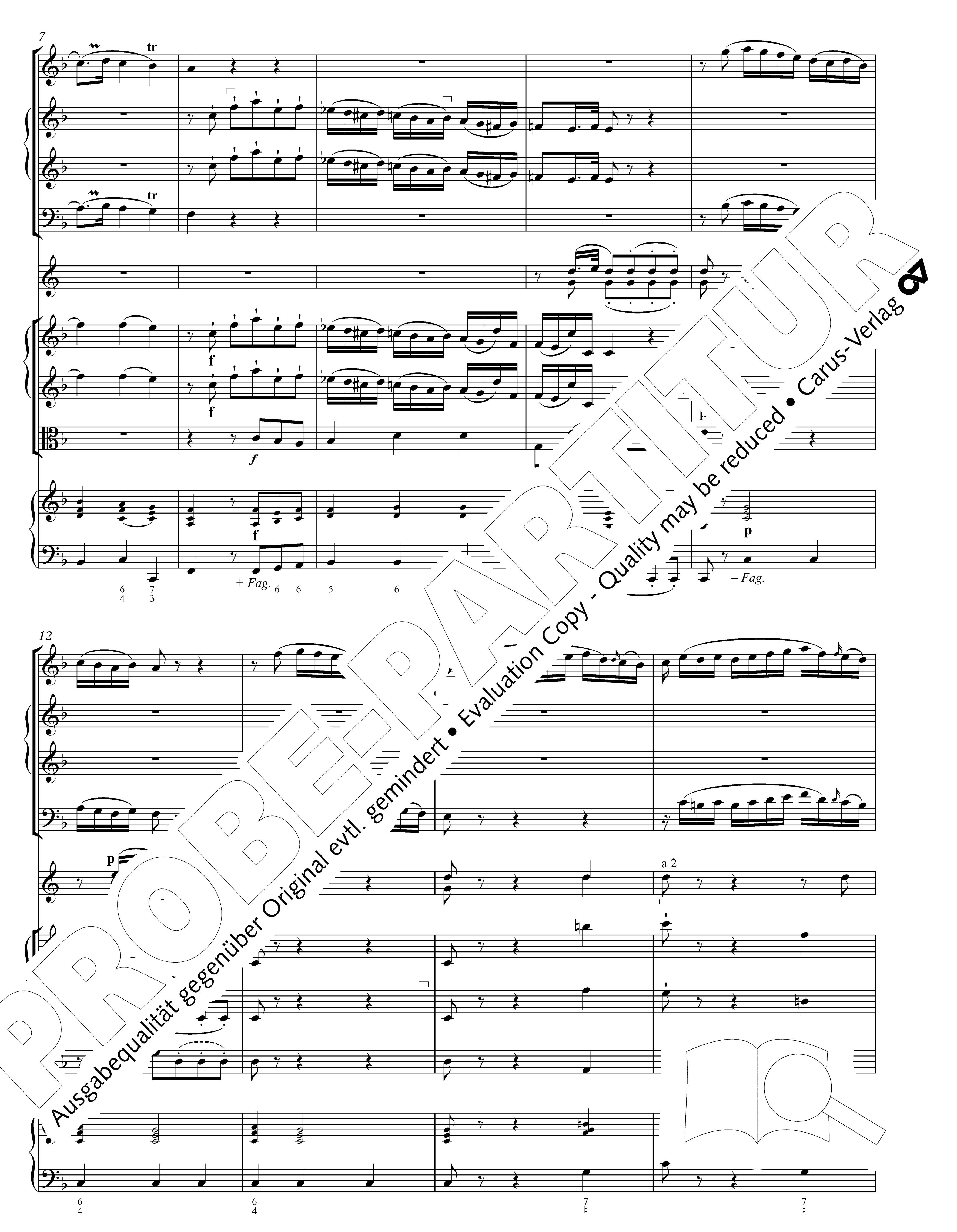

Fi - li - us Pa - tris.
Fi - li - us Pa - tris.
Fi - li - us Pa - tris.
Fi - li - us Pa - tris.
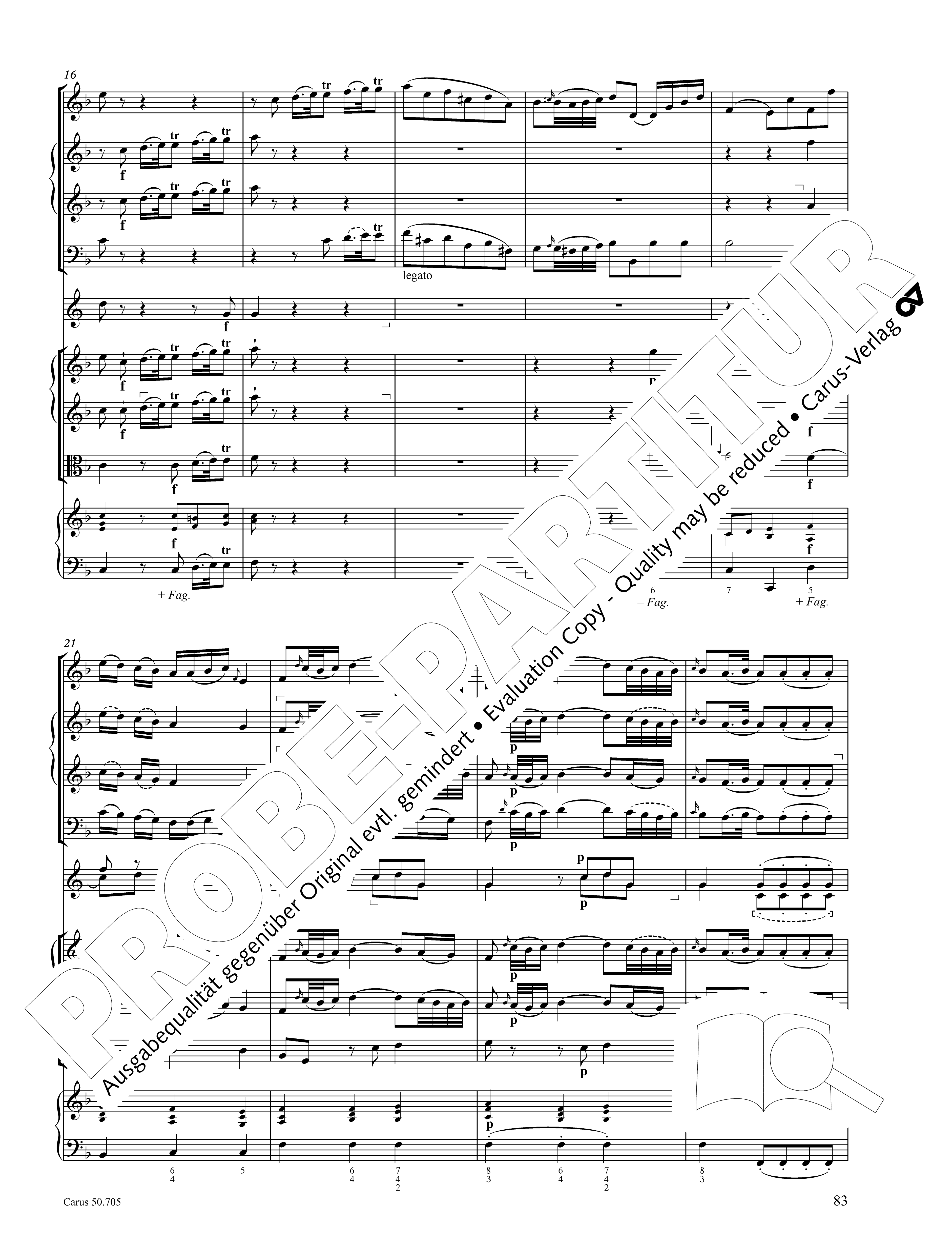
9. Qui tollis (Soprano Solo, Coro)
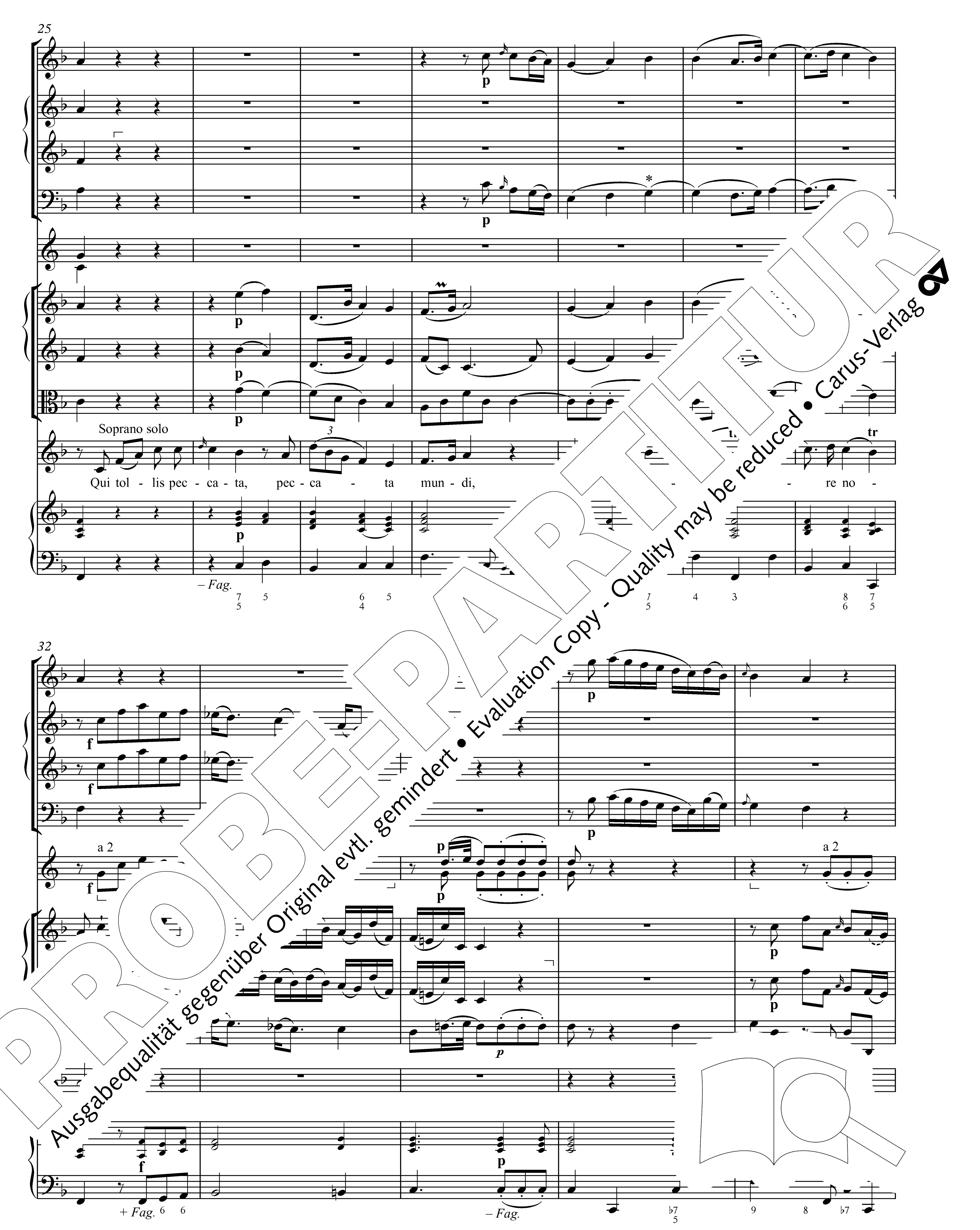


* *Zum vollständigen Wortlaut der Tempoangabe siehe den Kritischen Bericht. / For the complete wording of the tempo marking see the Critical Report.*
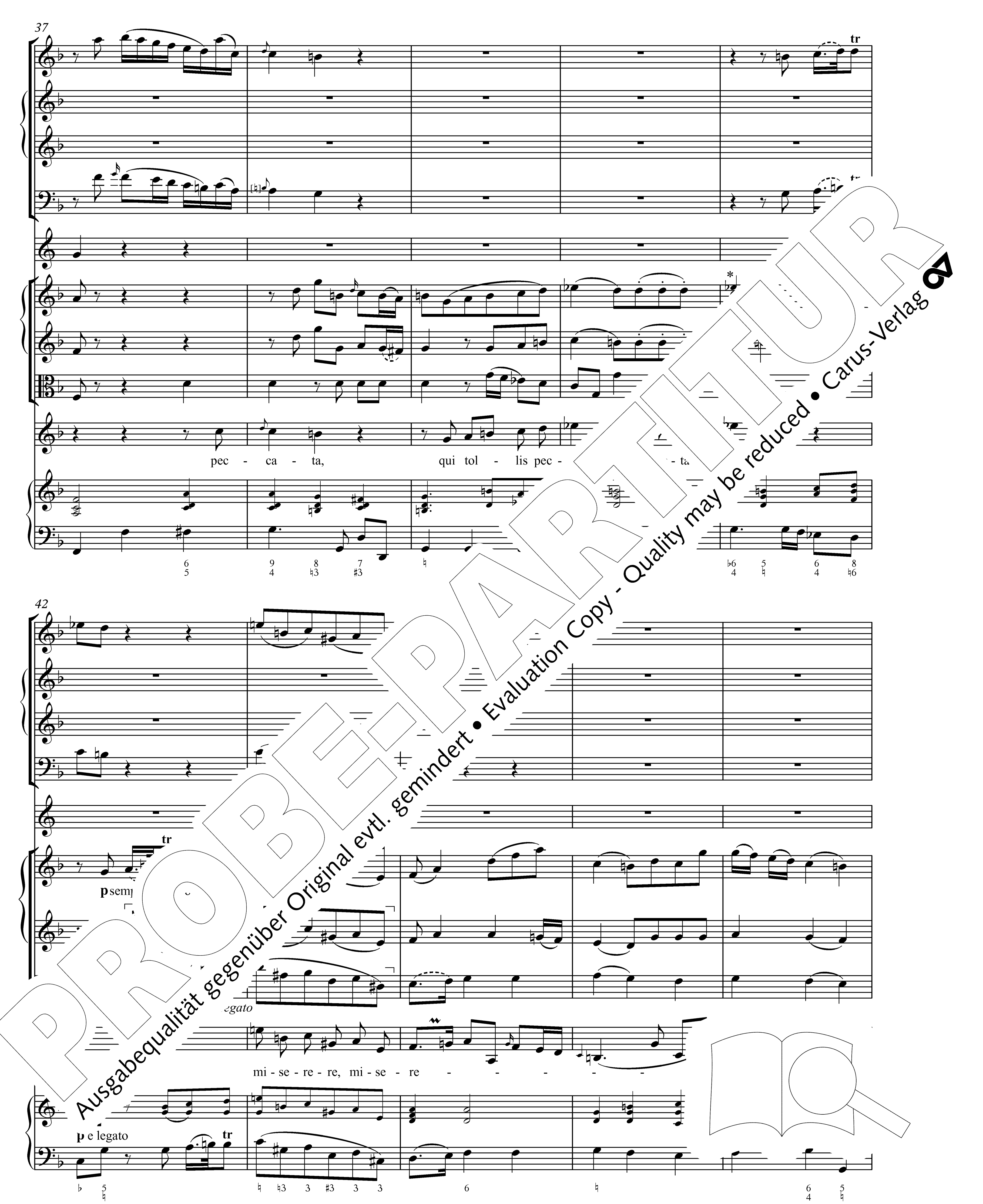
** *Zur Bedeutung dieses Zeichens siehe die Hinweise zur Aufführung in der Einleitung. / Concerning the meaning of this symbol see the suggesstions for performance in the Introduction.*


7
tr
f
+ Fag.
p
– Fag.
12
a 2
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
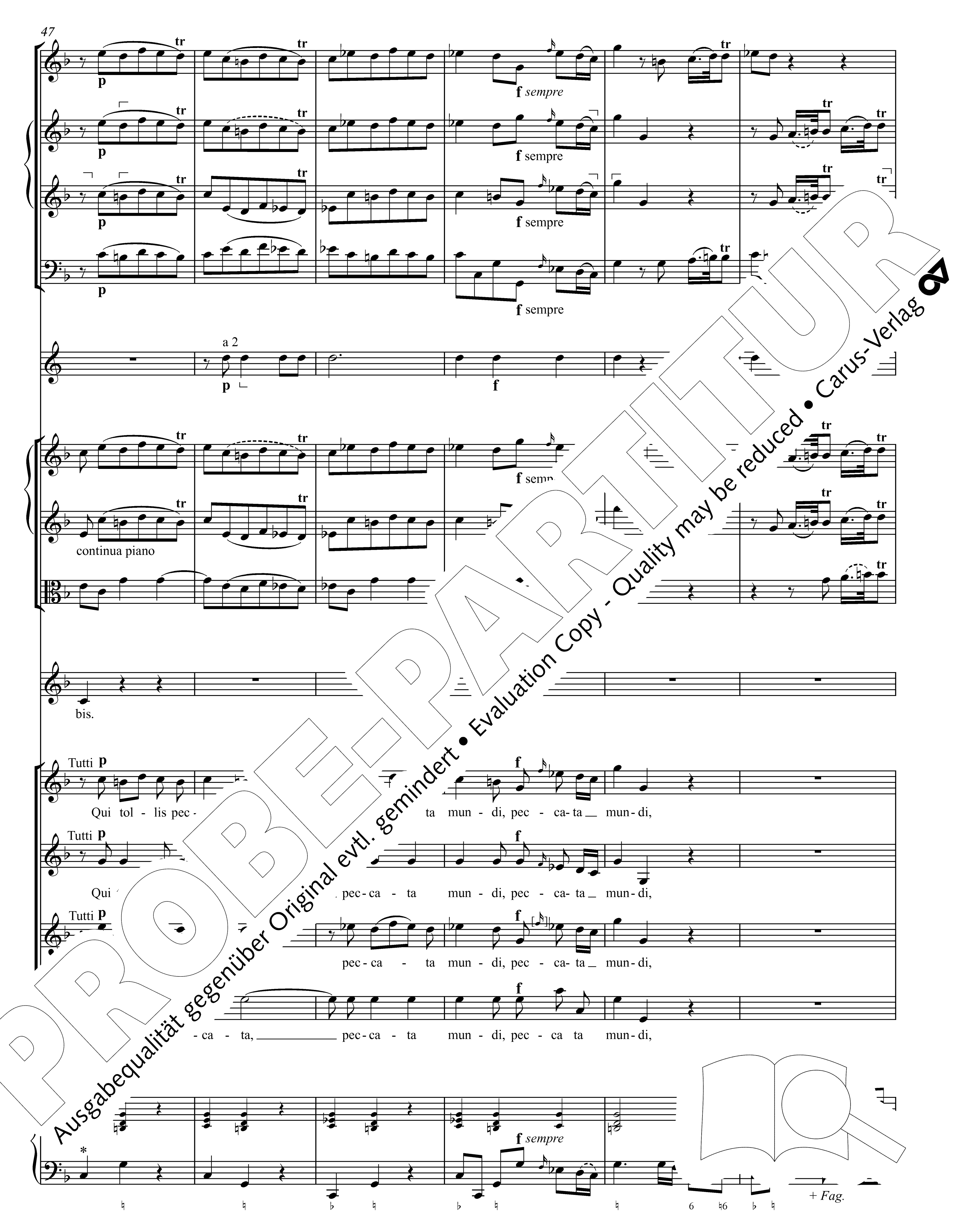

16
tr
f
legato
+ Fag.
– Fag.
+ Fag.
21
p
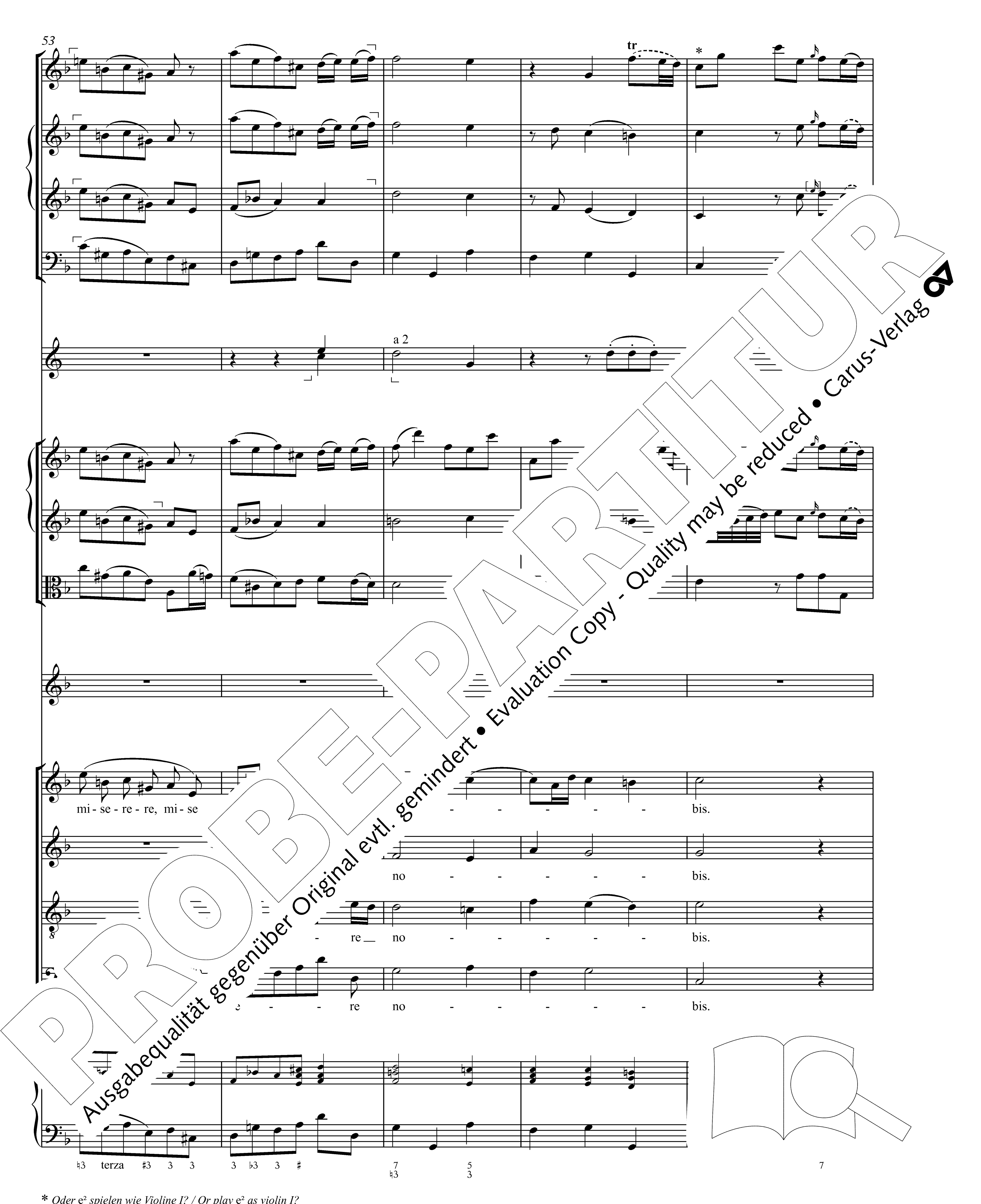


* *Bogensetzung im Solo-Fagott an Solo-Oboe und Violinen anpassen? / Should slur placement in the solo bassoon be adjusted to the solo oboe and the violins?*



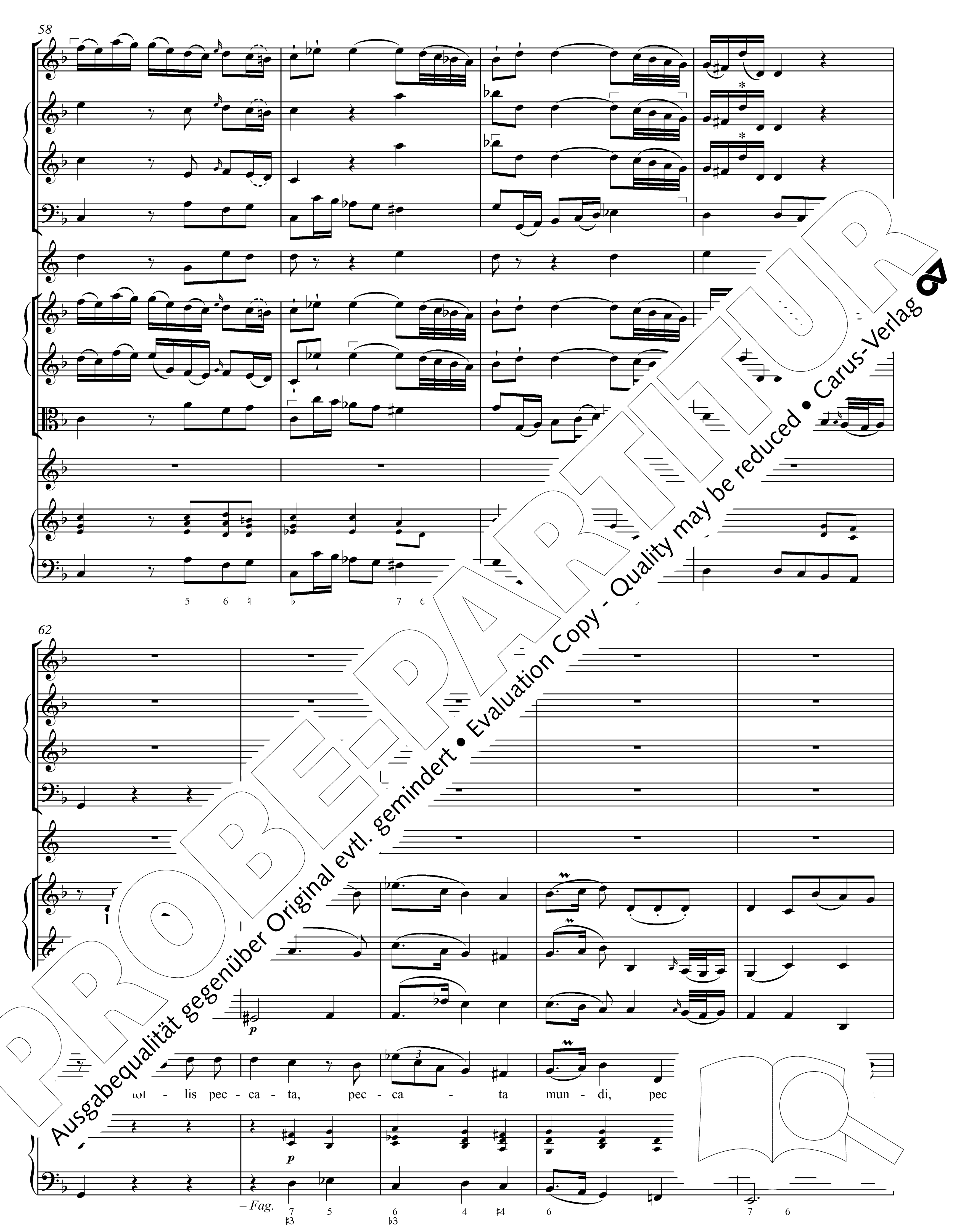
* *Zur Lesart von Violine I siehe den Kritischen Bericht. / Concerning violin I see the Critical Report.*
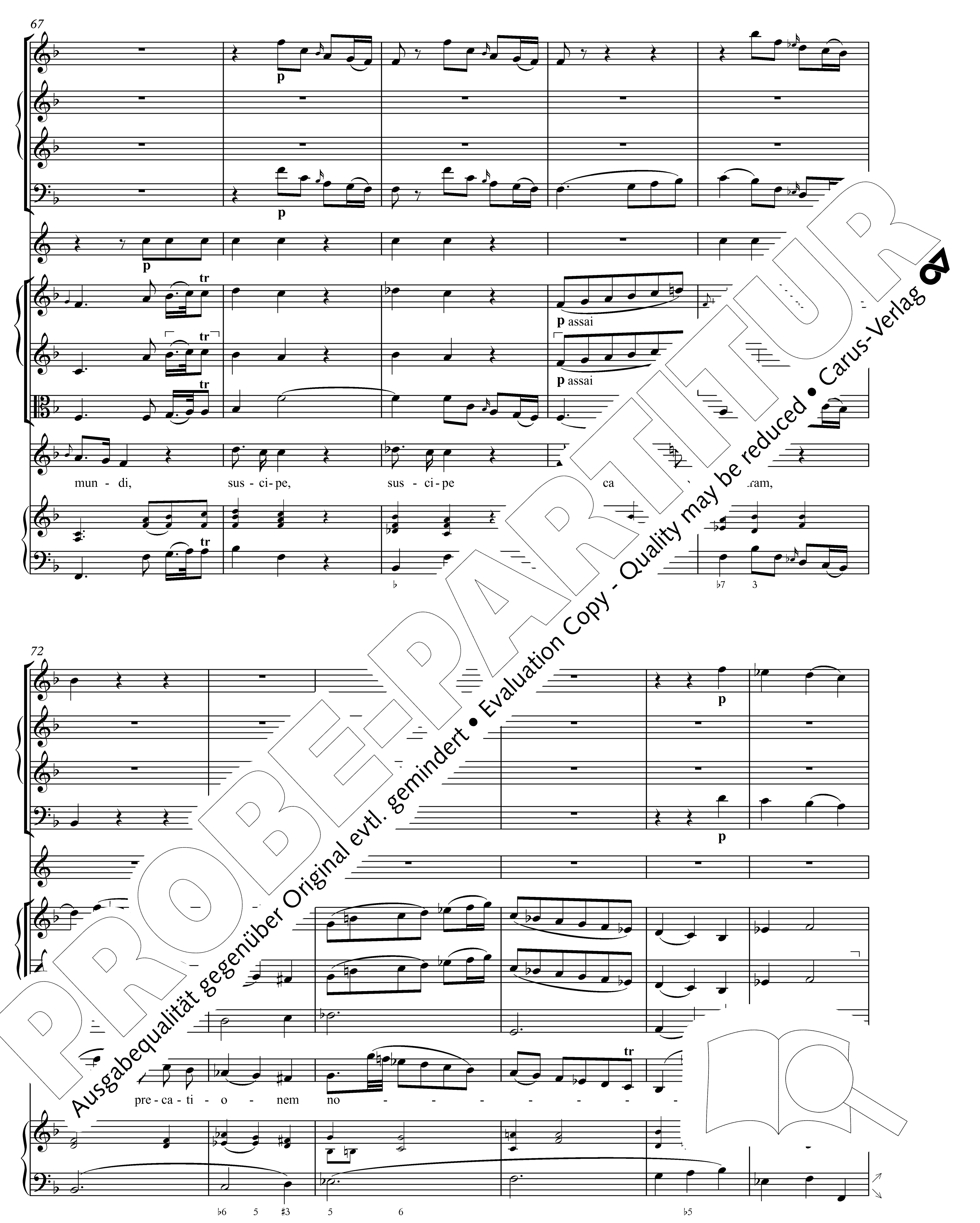


* Zur Lesart der Tutti-Fagotte in den Takten 47–52 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tutti bassoons in mm. 47–52 see the Critical Report.
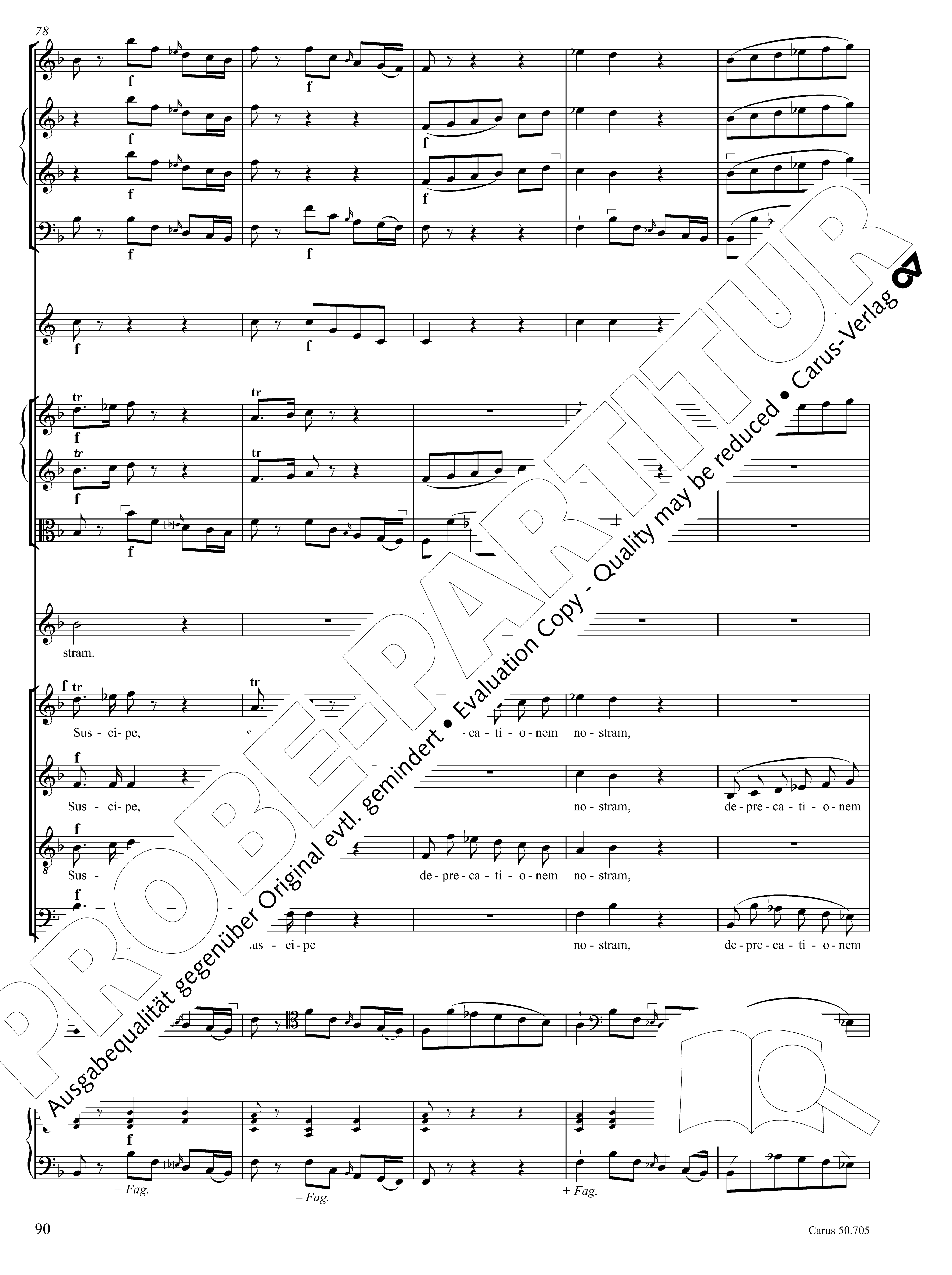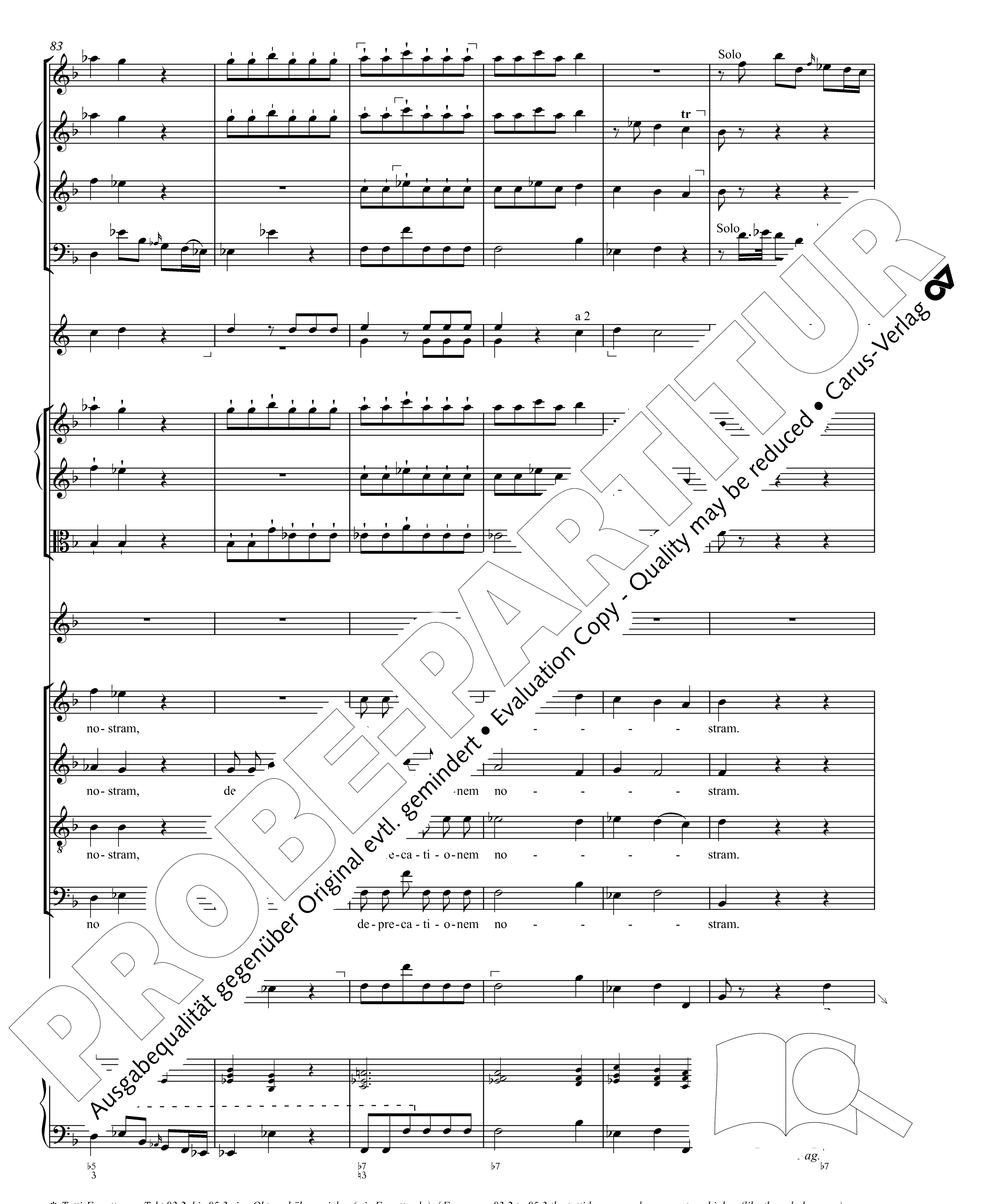


* *Oder e² spielen wie Violine I? / Or play e² as violin I?*
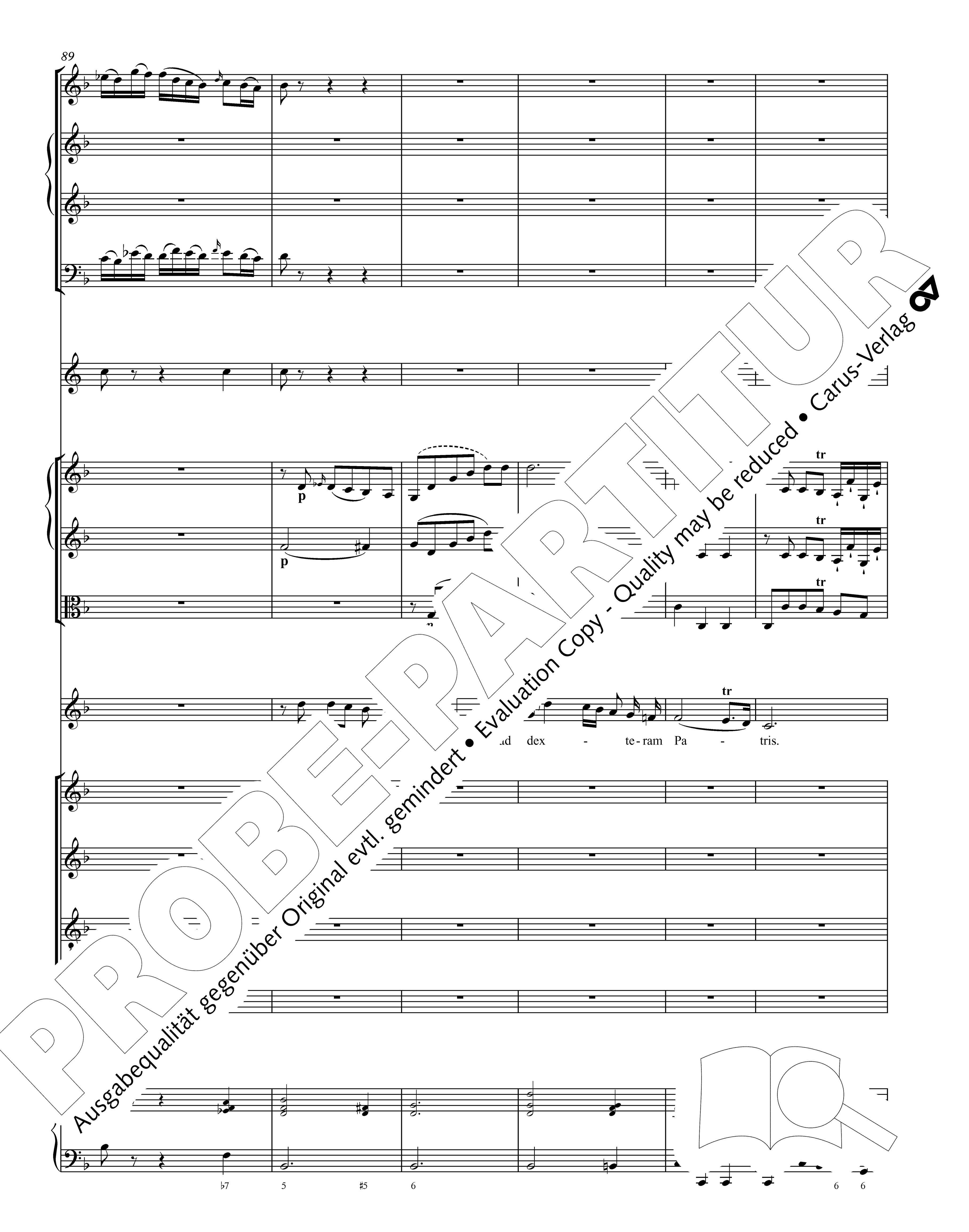


* *Zur Lesart der Oboen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the oboes see the Critical Report.*
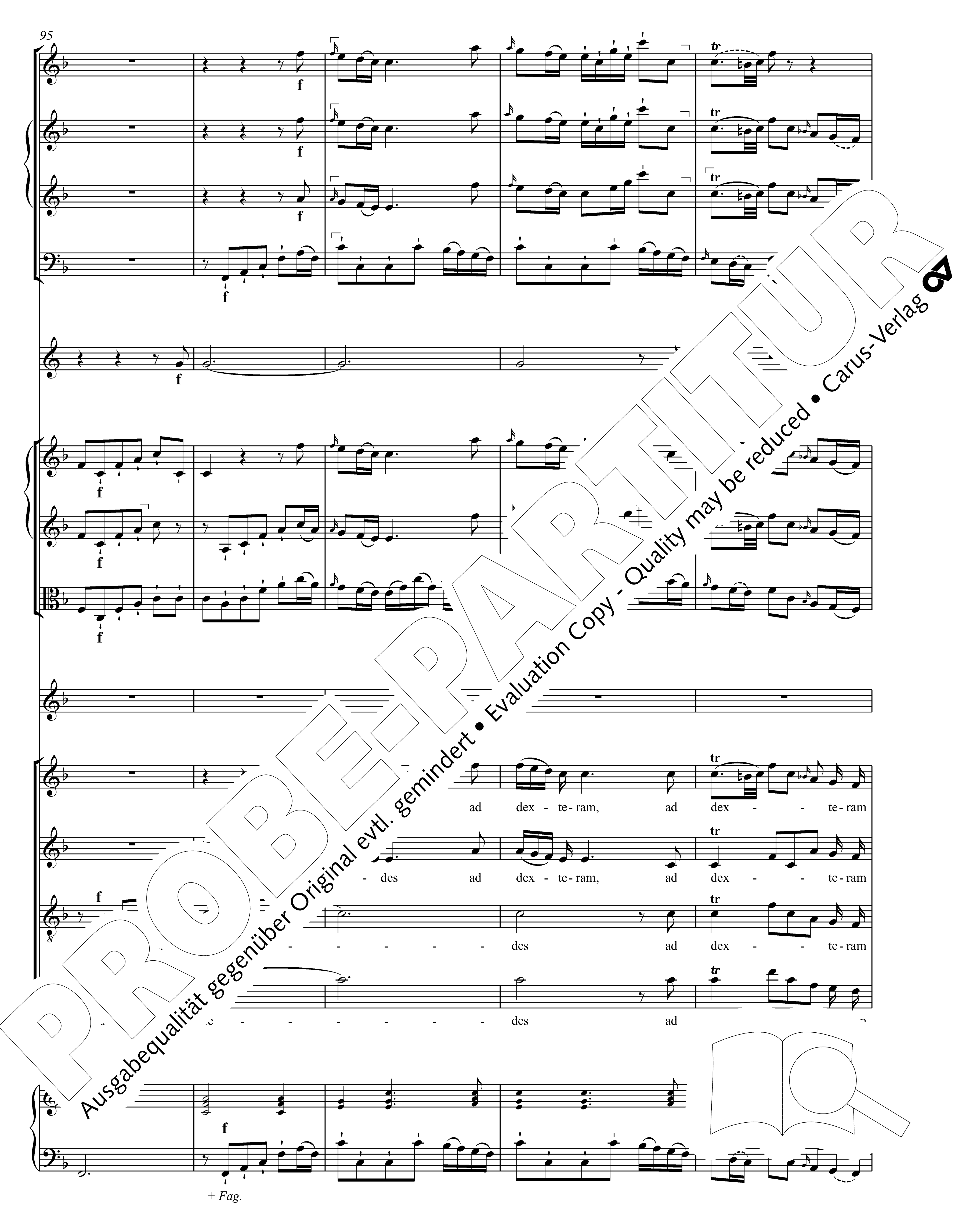

67
p
mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe
ca
ram,
p assai
72
pre - ca - ti - o - nem no
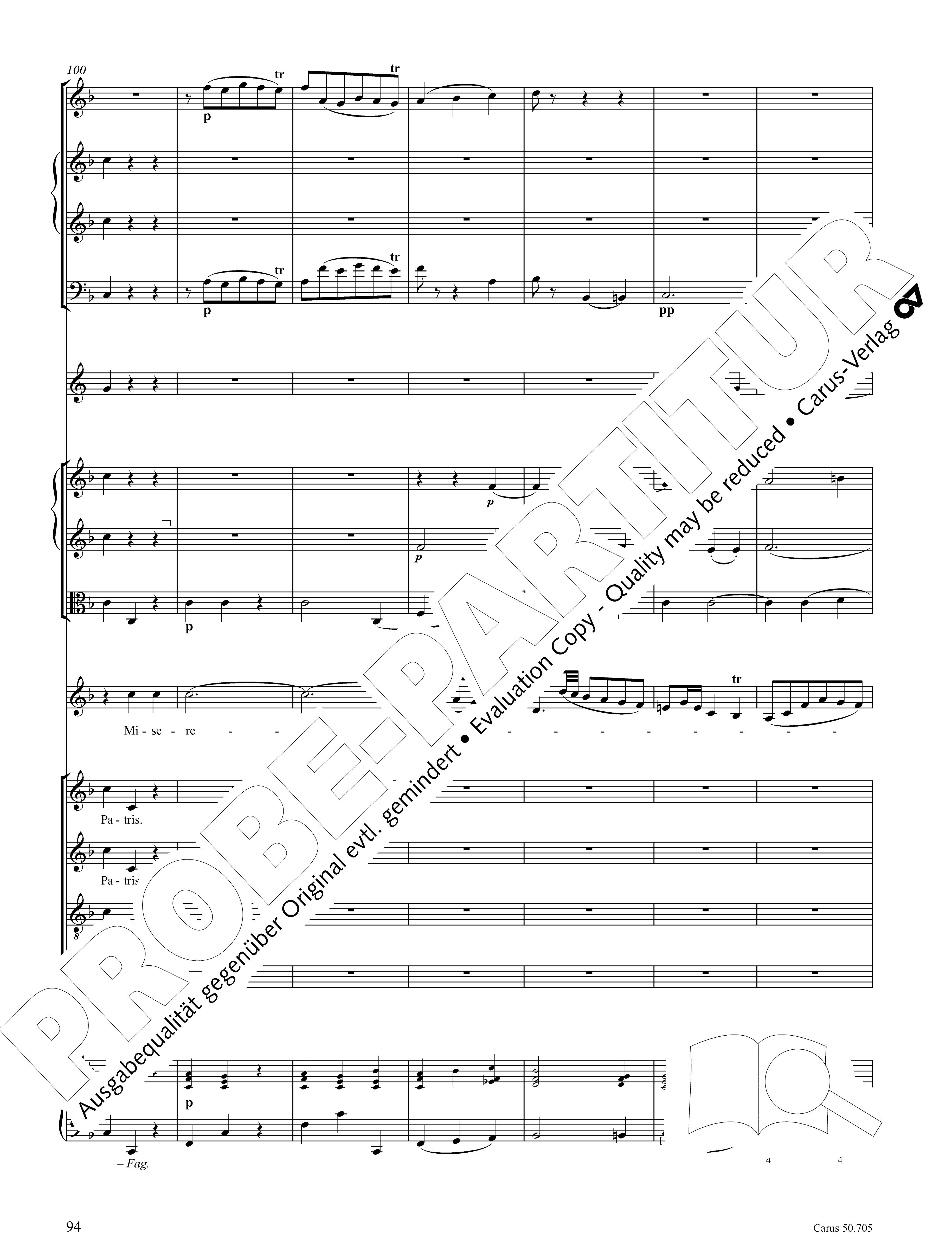

78
stram.
Sus - ci - pe,
ca - ti - o - nem no - stram,
Sus - ci - pe,
no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem
Sus -
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,
sus - ci - pe
no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem
+ Fag.
– Fag.
+ Fag.
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
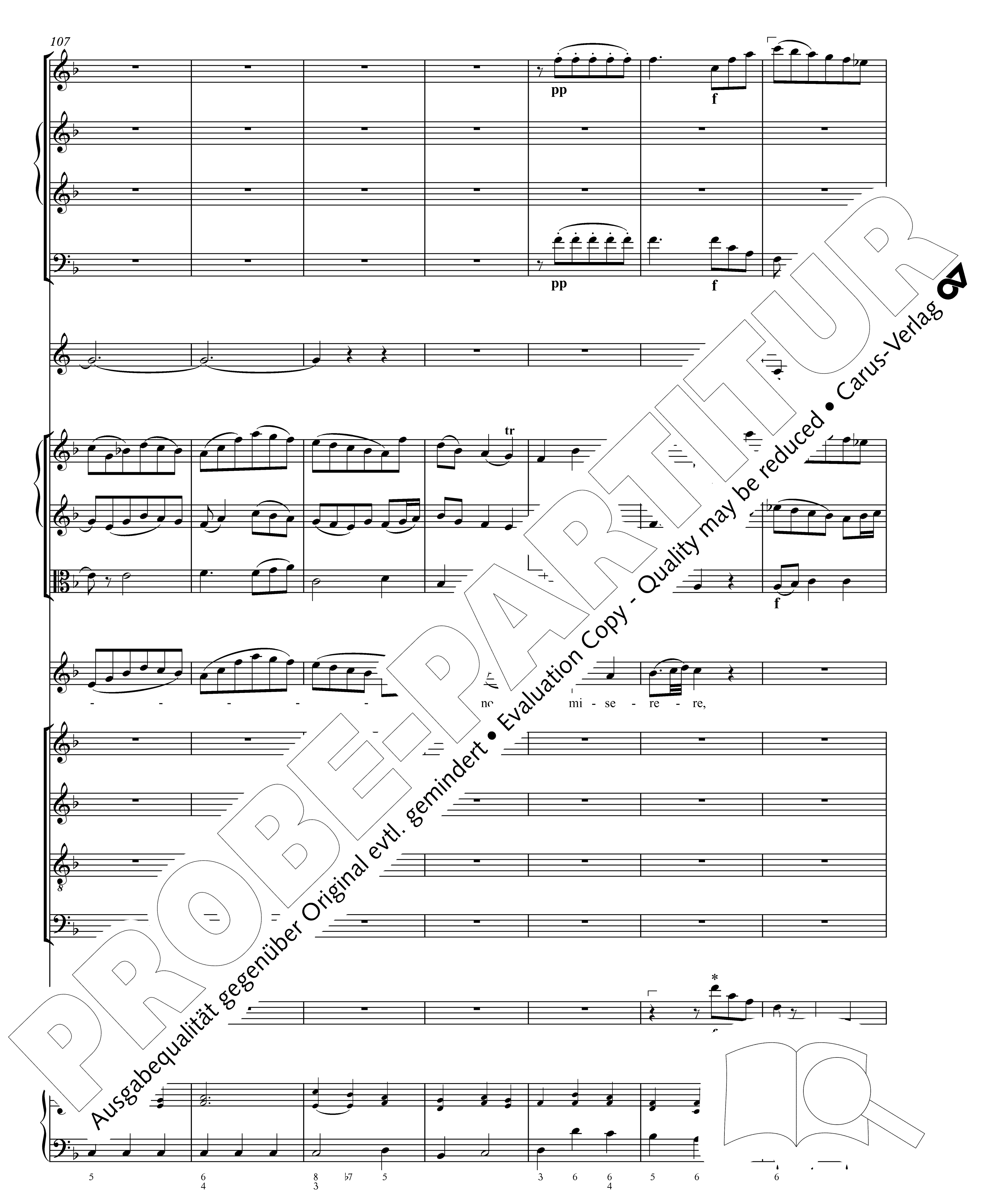


* *Tutti-Fagotte von Takt 83.2. bis 85.3 eine Oktave höher spielen (wie Fagott solo). / From mm. 83.2 to 85.3 the tutti bassoons play one octave higher (like the solo bassoon).*


89
p
p
tr
tr
tr
tr
ad dex - te-ram Pa - tris.
♭7 5 ♯5 6
6 6


95
f
ad dex - te - ram, ad dex - - te - ram
des ad dex - te - ram, ad dex - - te - ram
des ad dex - - te - ram
des ad
+ Fag.
tr


100
Mi - se - re
Pa - tris.
Pa - tris
Fag.



* Zur Lesart der Tutti-Fagotte in den Takten 112–121 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tutti bassoons in mm. 112–121 see the Critical Report.

114

p

p assai

p assai

p

p

p

p

Cadenza *

mi - se - re-re no

ca - ta, pec-ca - ta mun -

tol - lis pec - ca - ta, pec-ca - ta mun -

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca-ta mun -

p

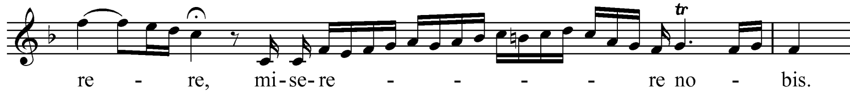
Qui tol - lis pec - ca - ta, pec-ca - ta mun -
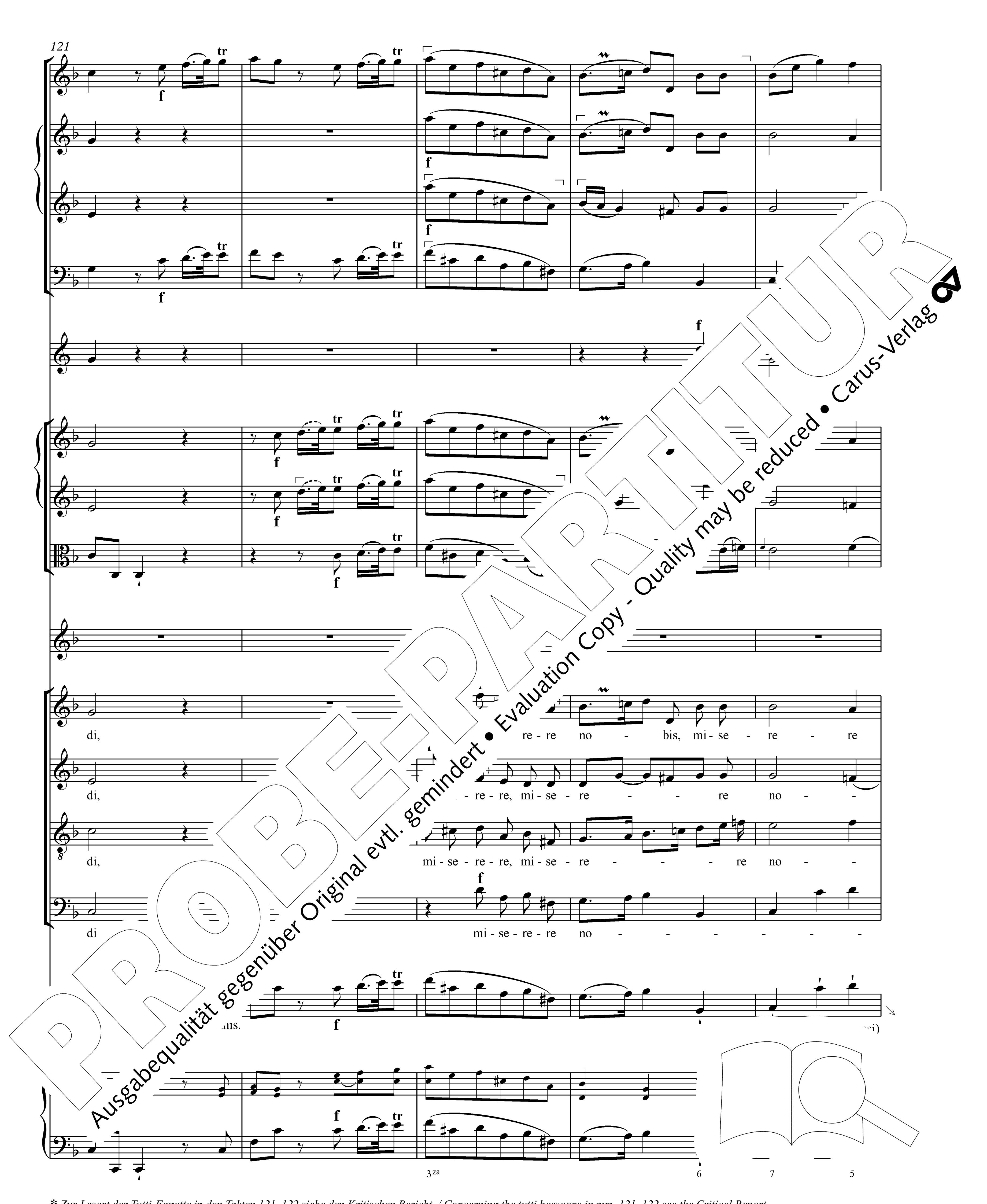
p

p
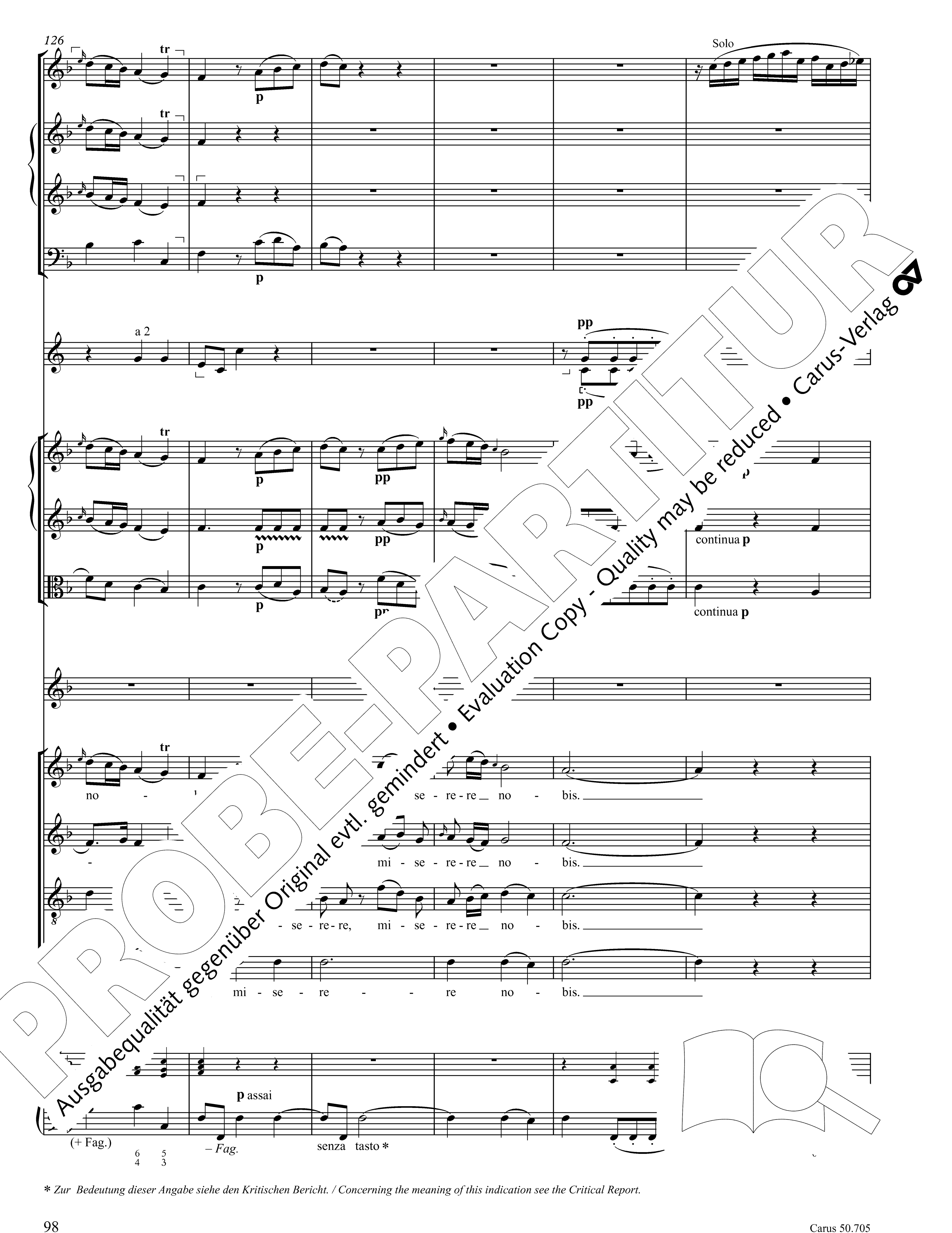
p

* *Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz: / Suggestion for the performance of the solo cadenza:*
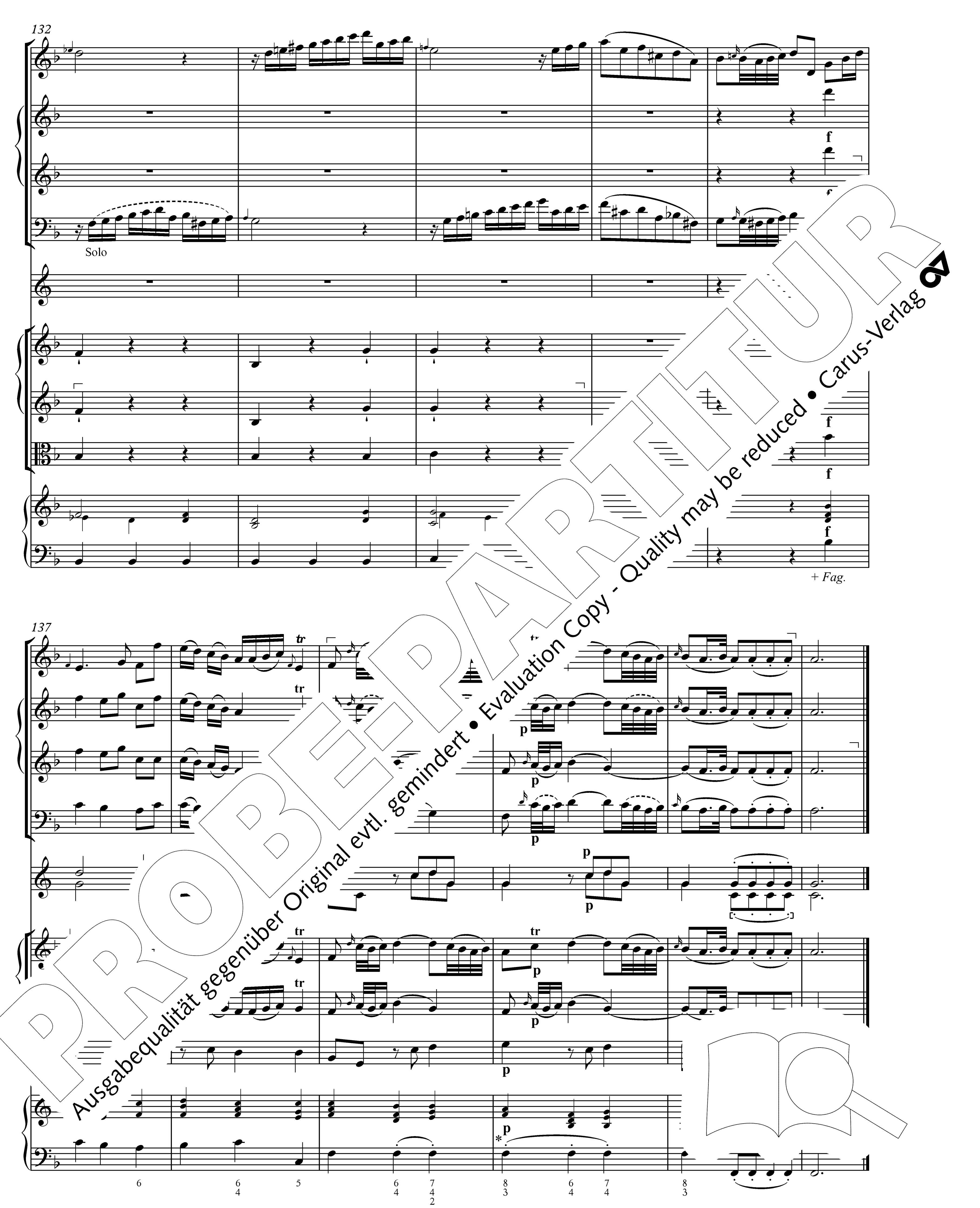




* *Zur Lesart der Tutti-Fagotte in den Takten 121–122 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tutti bassoons in mm. 121–122 see the Critical Report.*
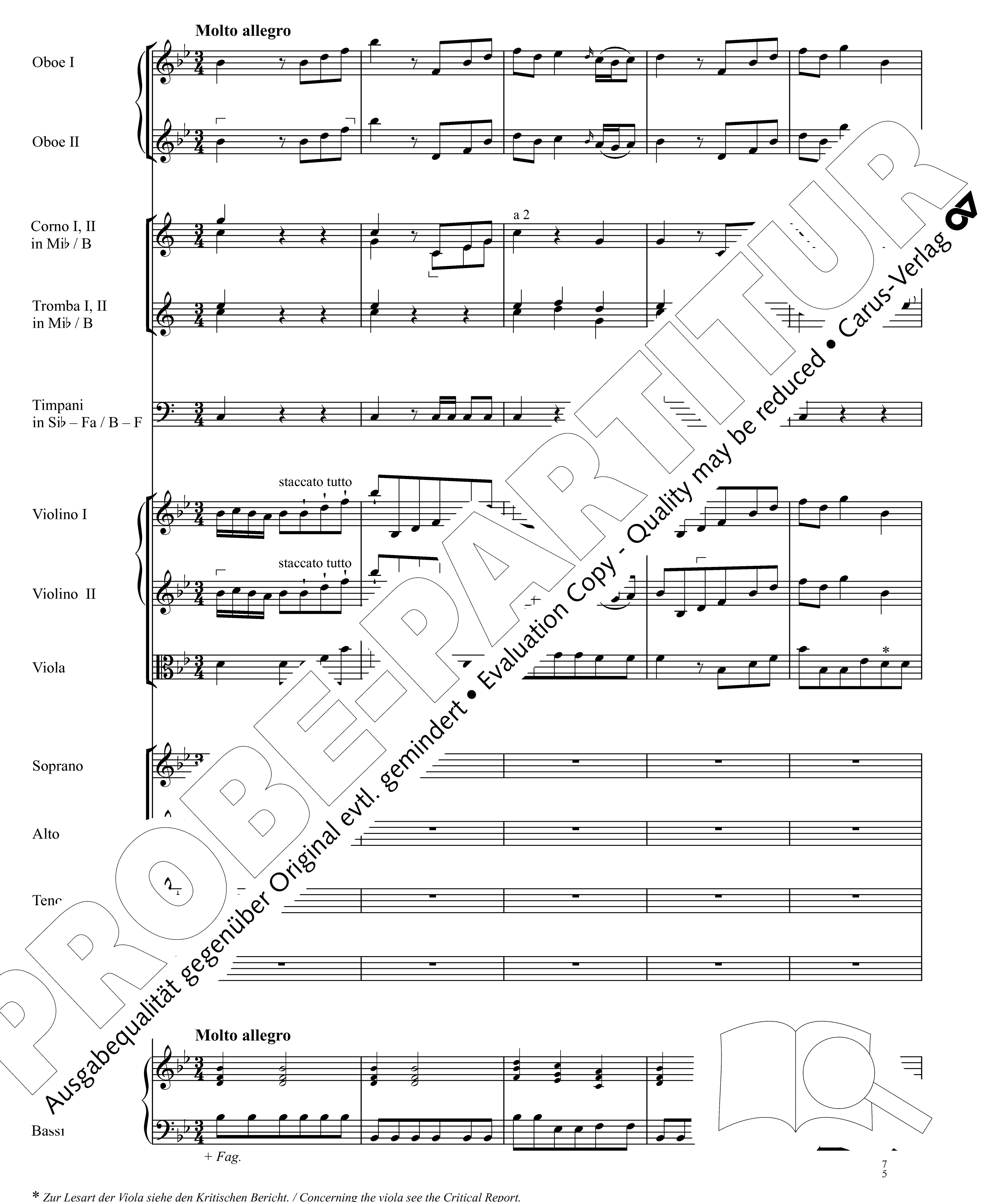


* Zur Bedeutung dieser Angabe siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the meaning of this indication see the Critical Report.
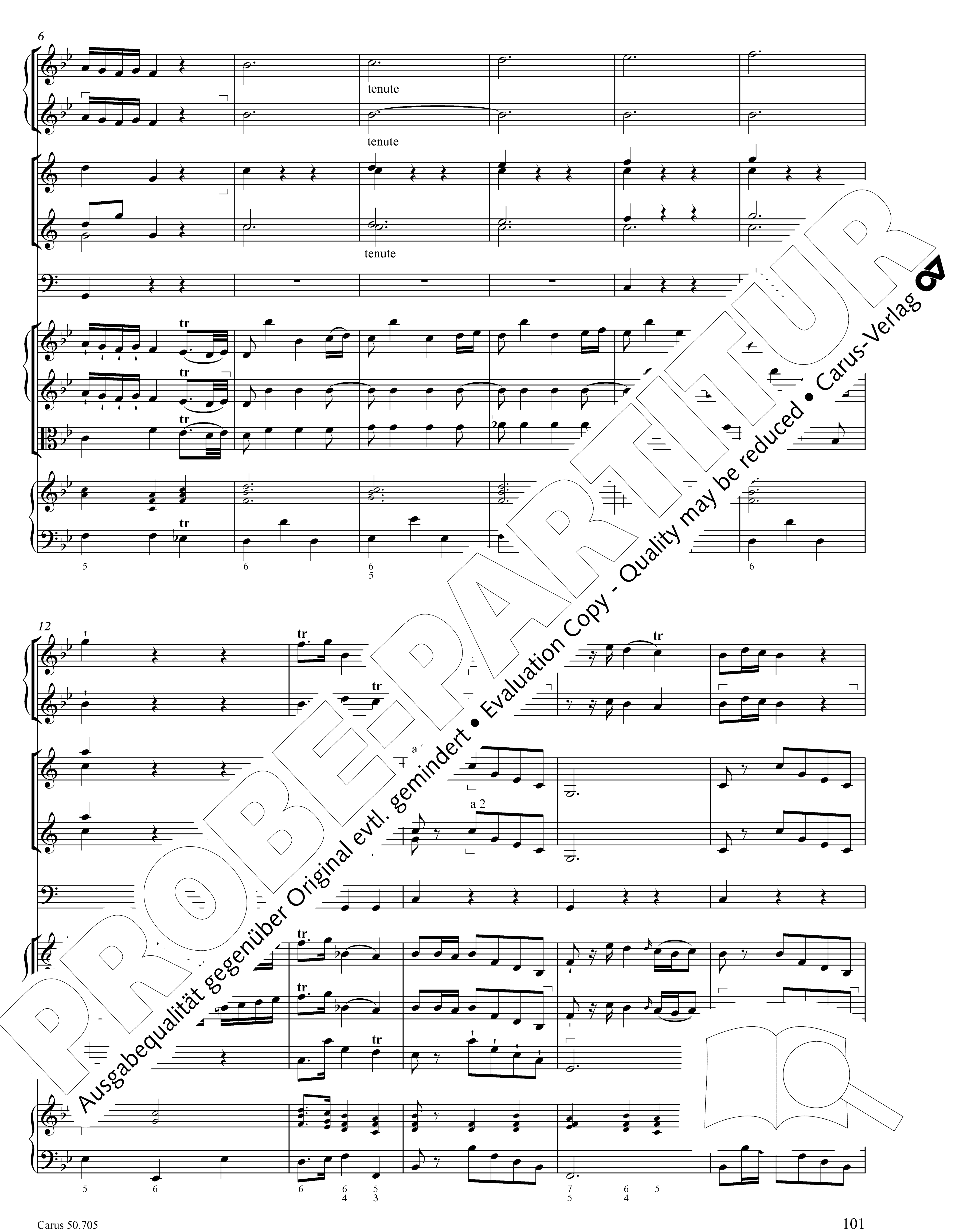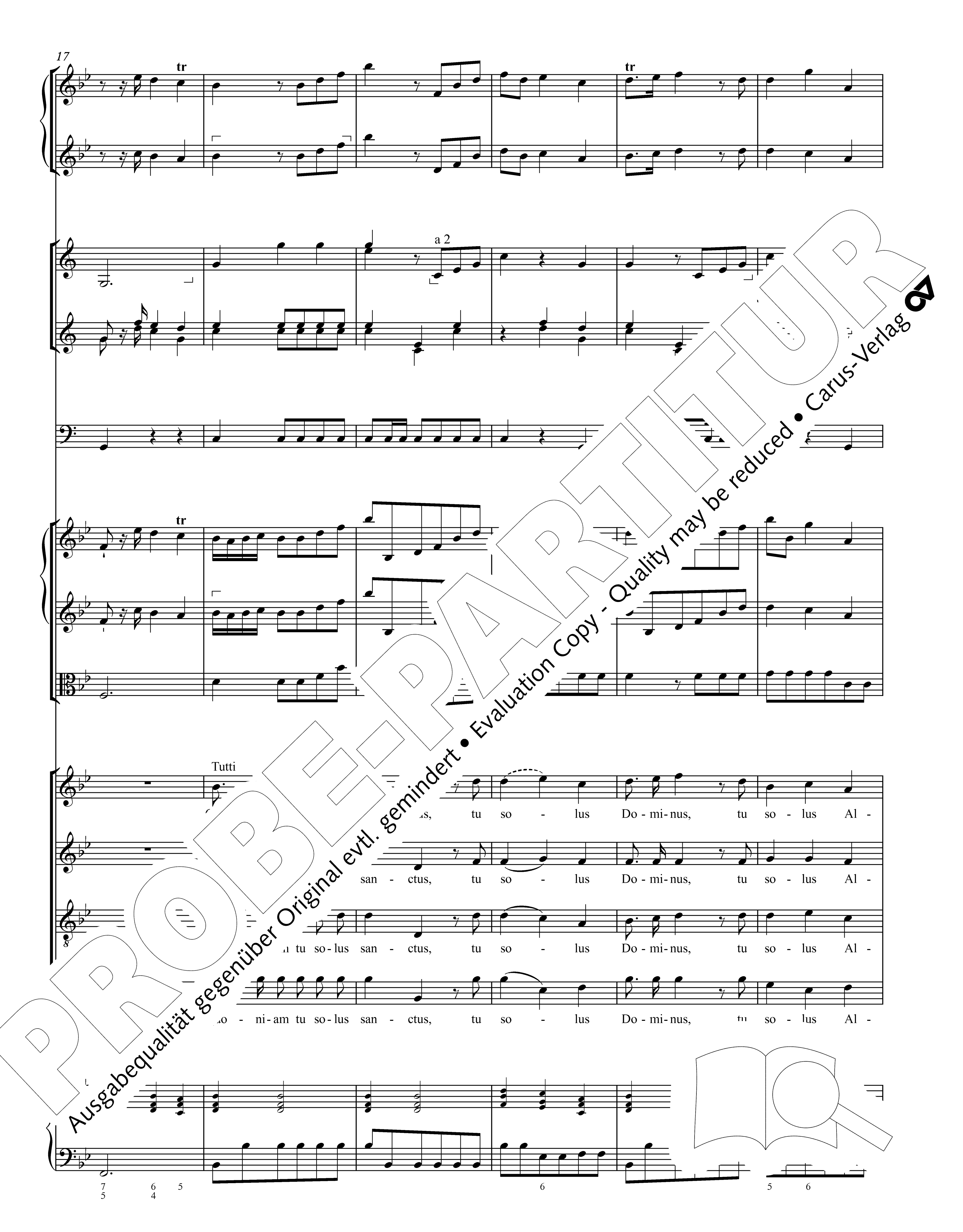


* *Zur Lesart der Tutti-Fagotte in den Takten 140–142 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the tutti bassoons in mm. 140–142 see the Critical Report.*
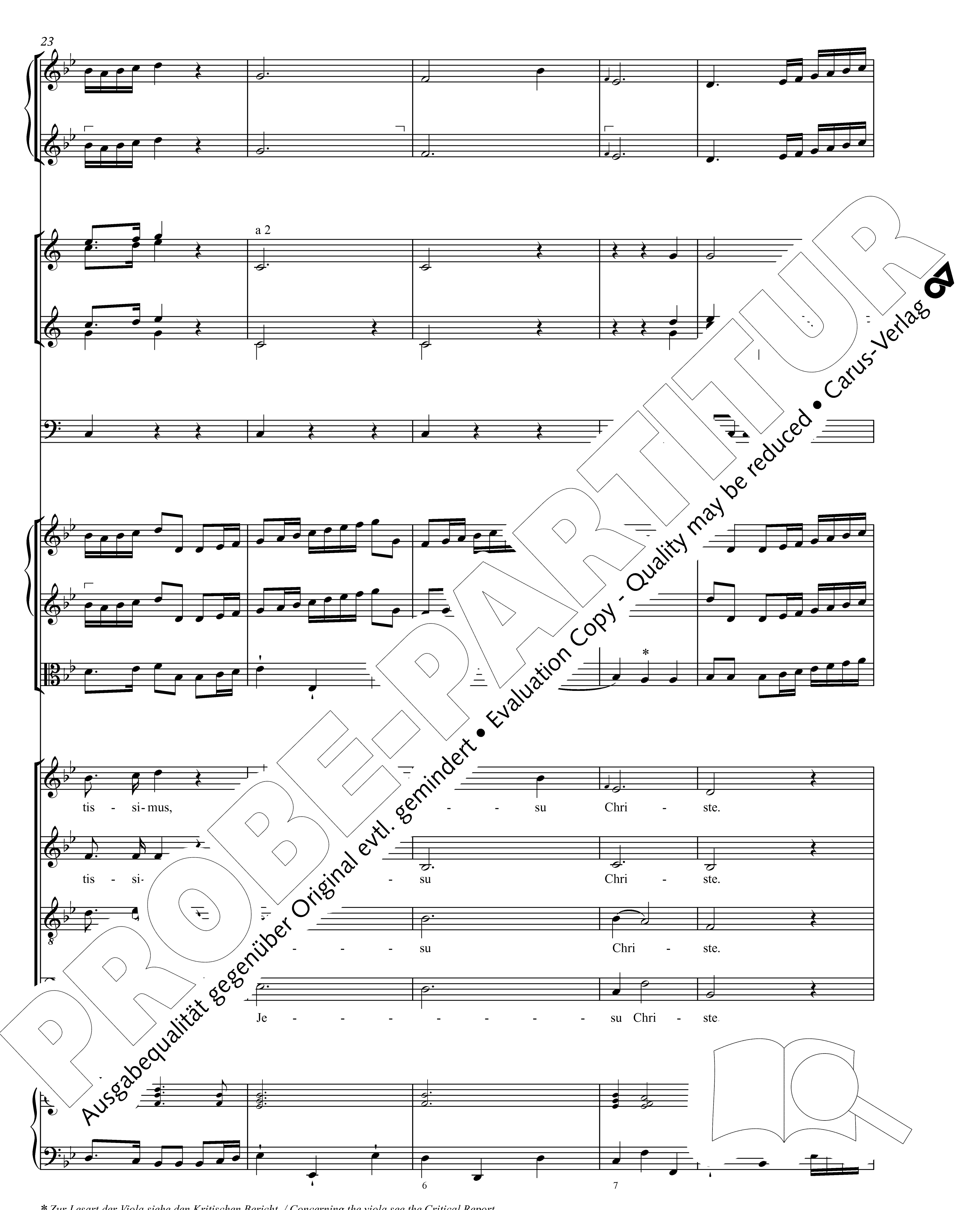
10. Quoniam tu solus sanctus (Coro)
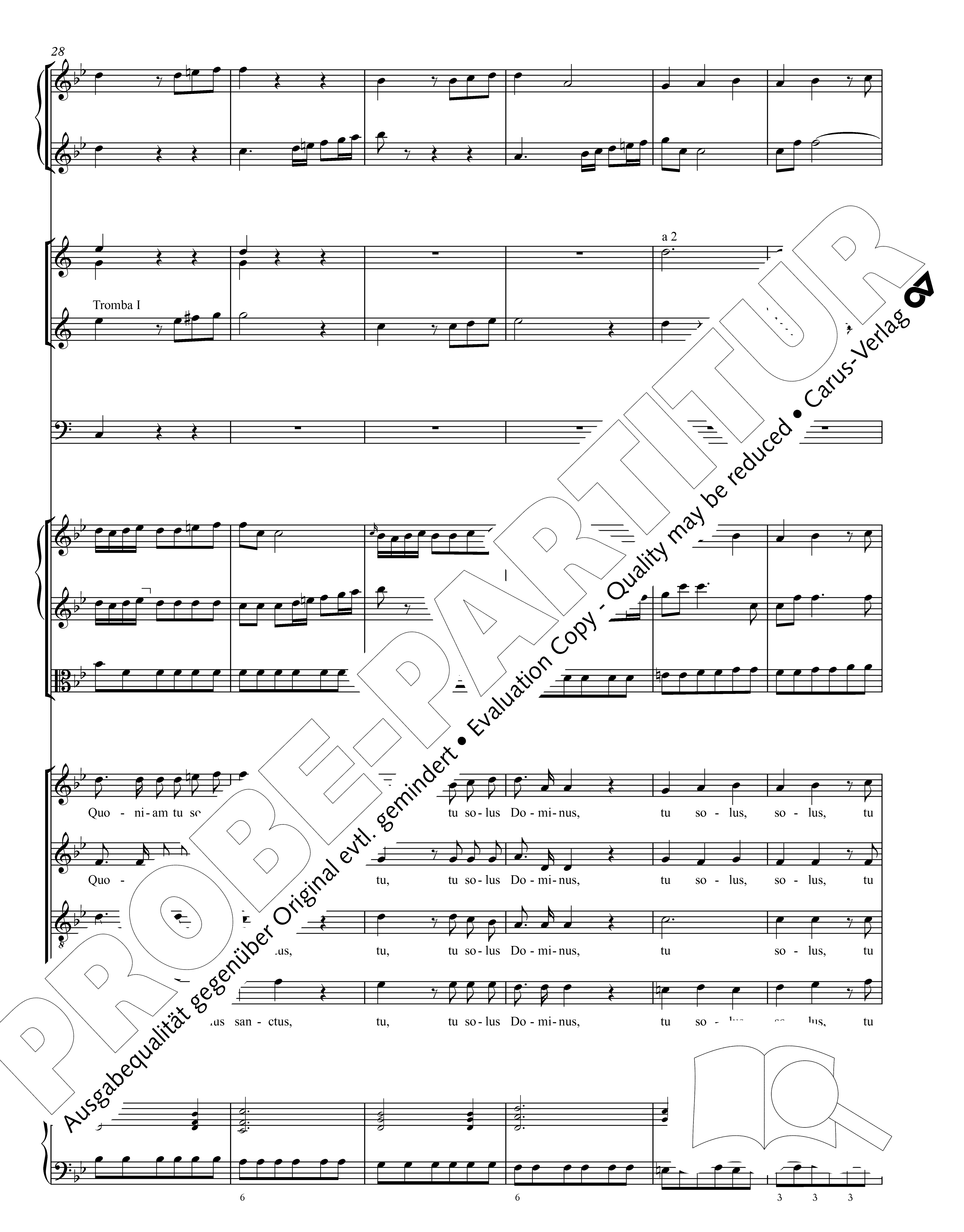


* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*
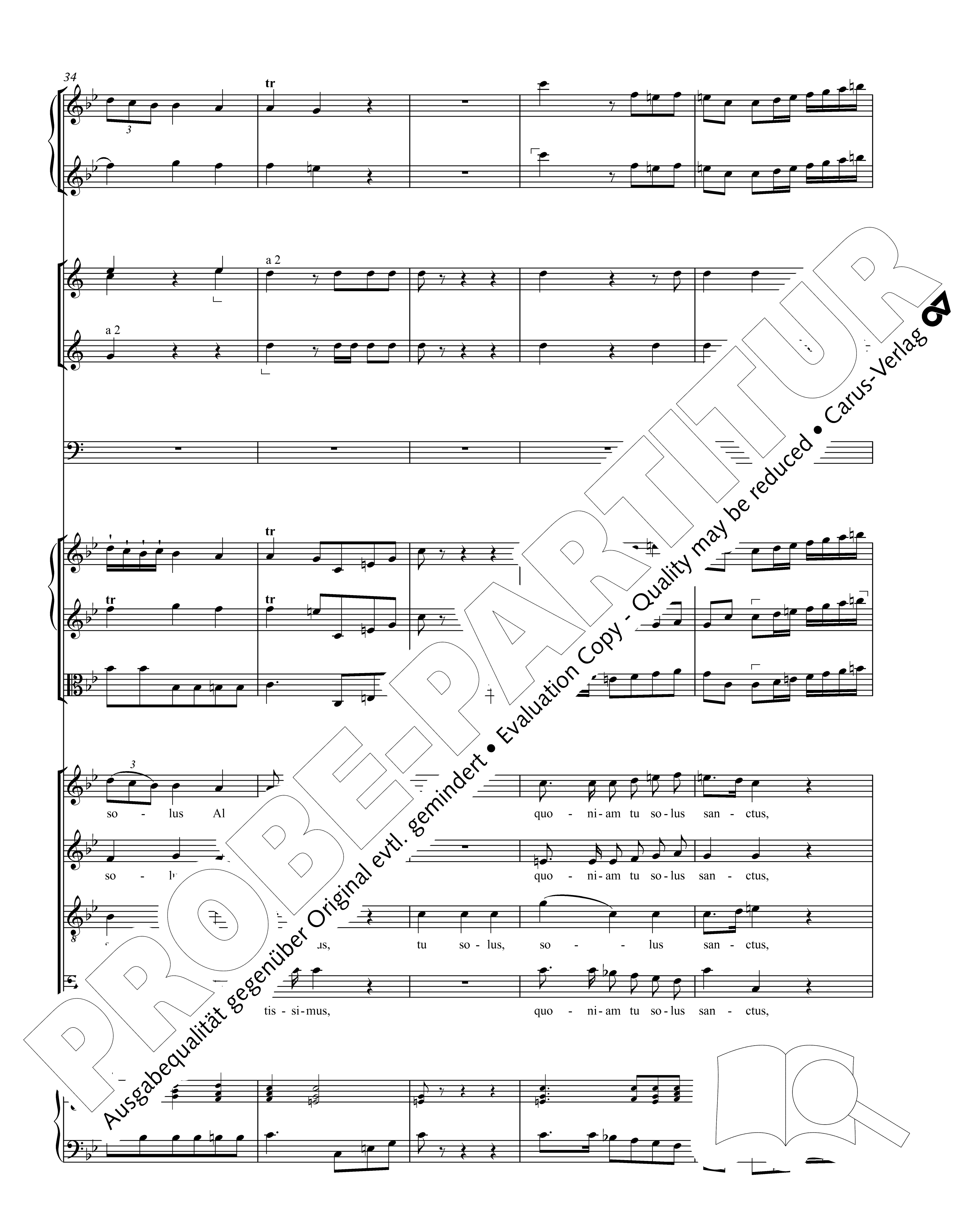

6
tenute
tenute
tenute
tr
tr
tr
tr
12
tr
tr
tr
a 2
a 2
tr
tr
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
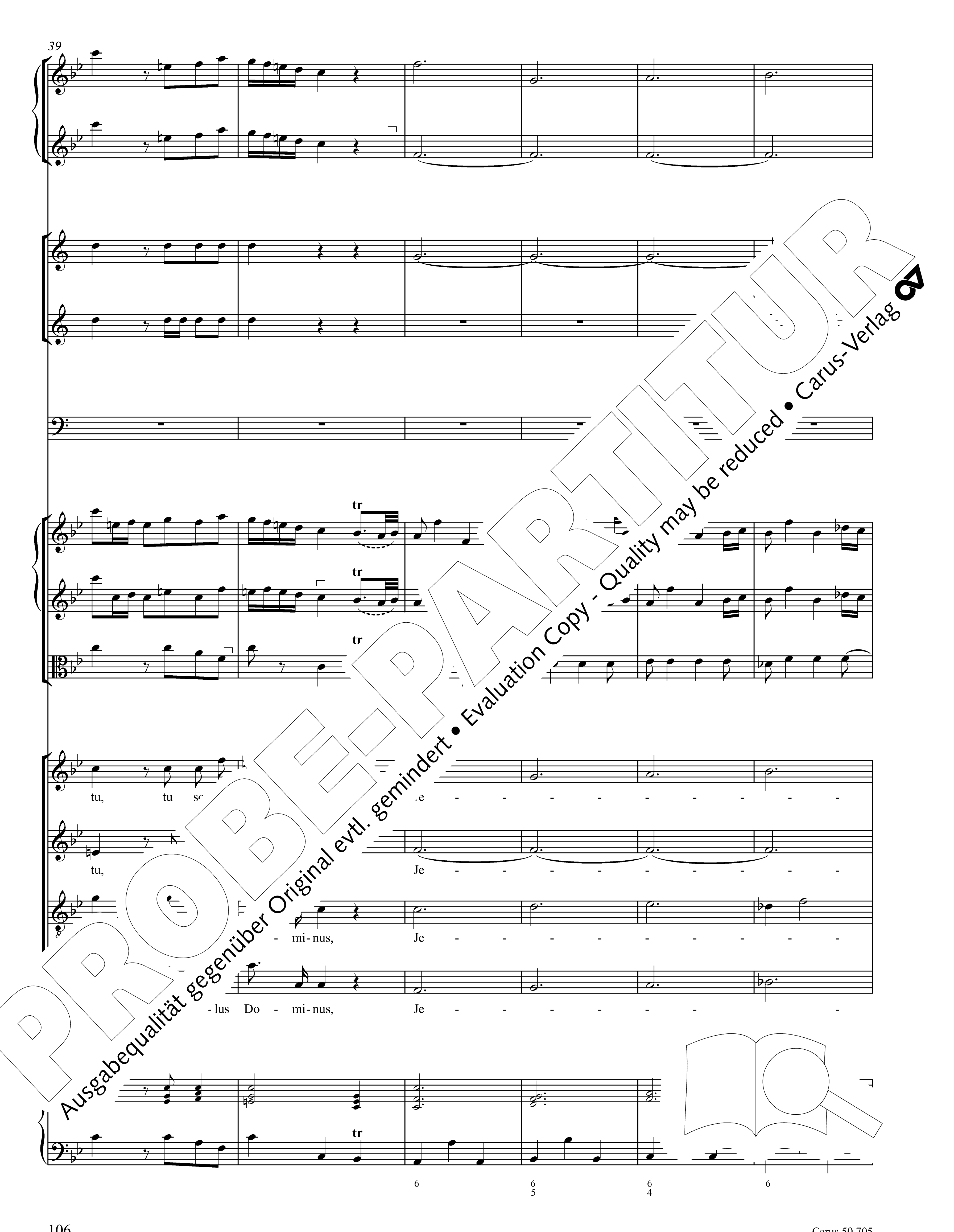

17
tr
a 2
Tutti
us, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -
san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -
tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -
ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -
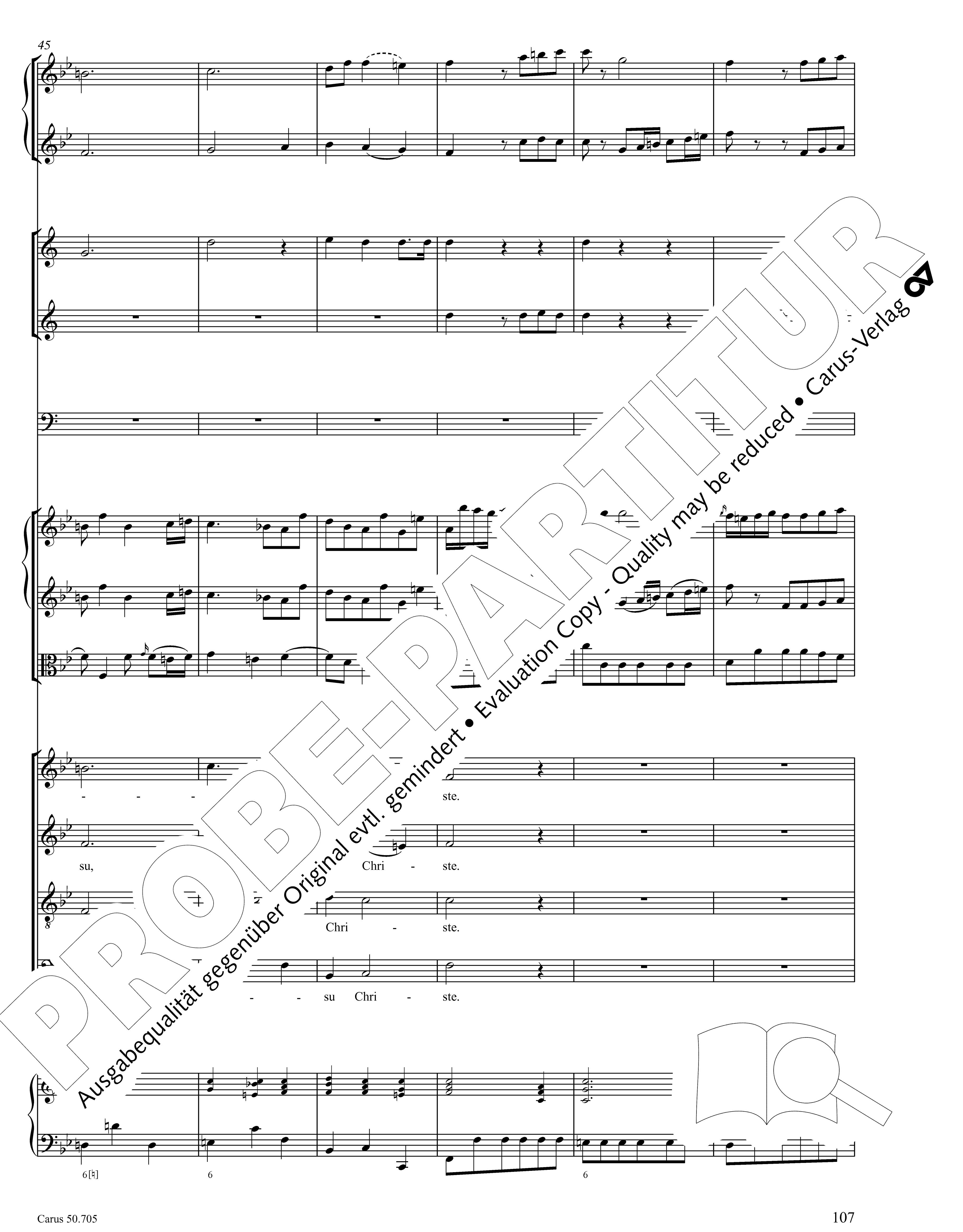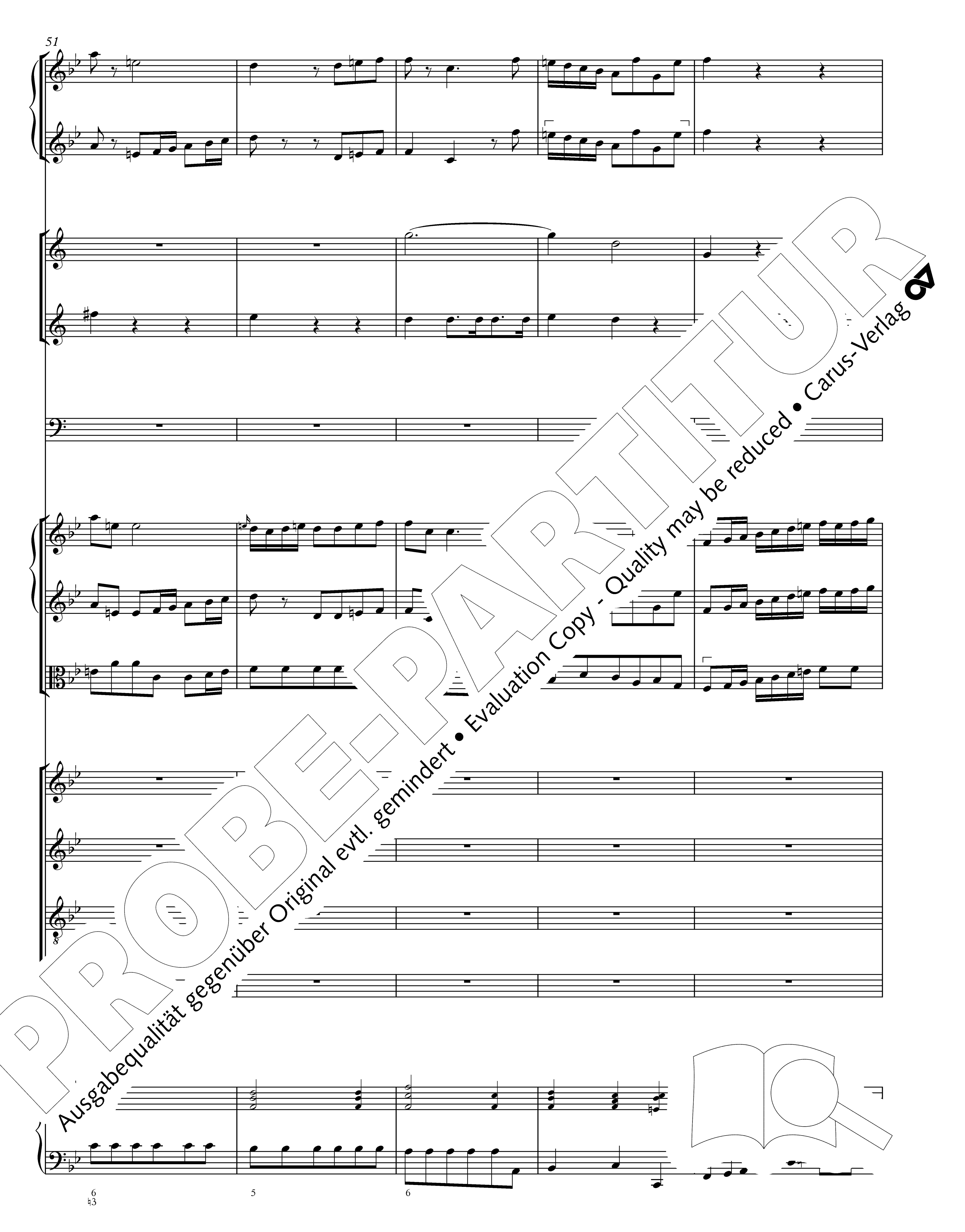


* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*

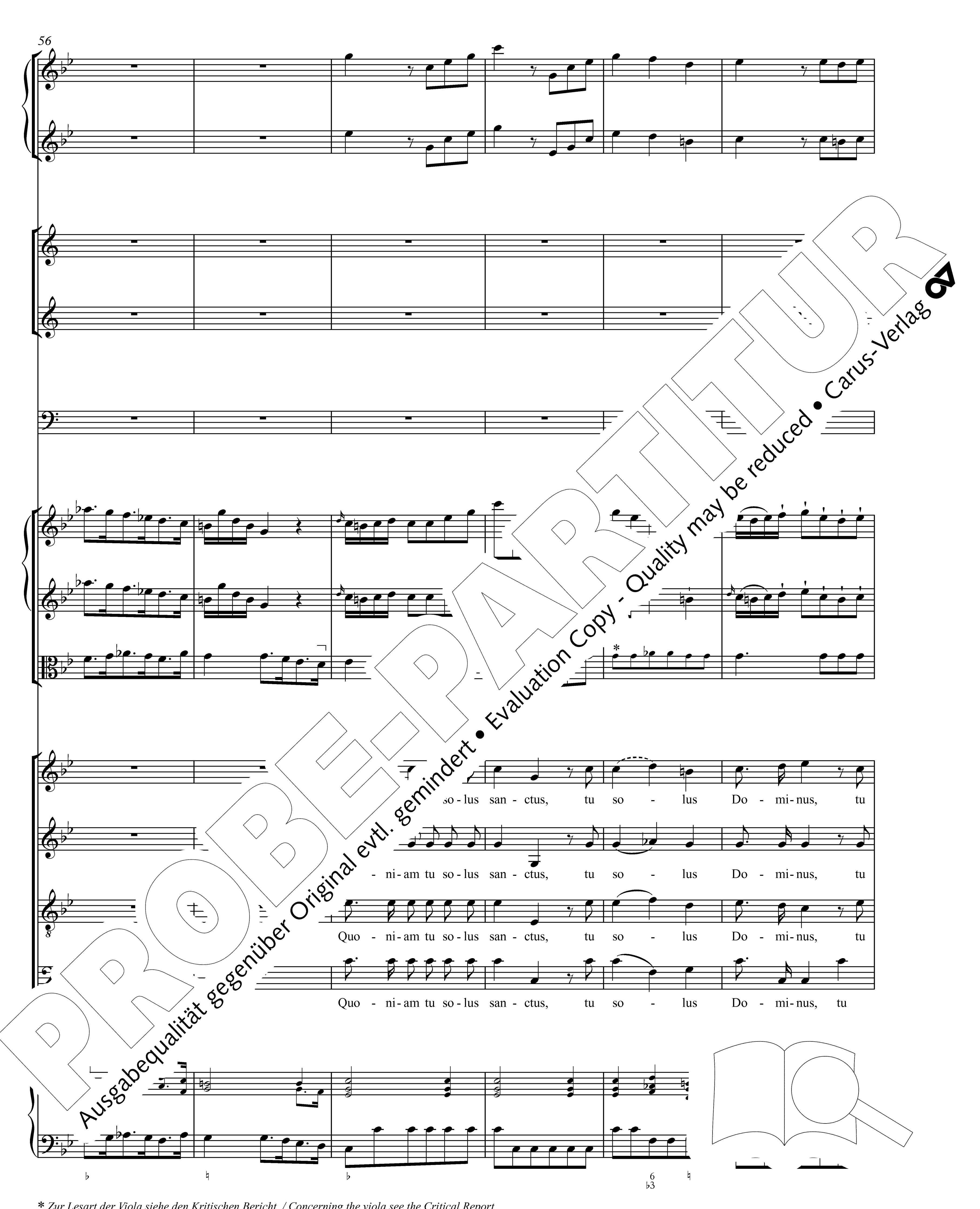

28
Tromba I
a 2
Quo - ni-am tu so
tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus, so-lus, tu
Quo -
tu, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus, so-lus, tu
tu, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus, tu
sanctus, tu, tu so-lus Do-mi-nus, tu


34
tr
a 2
so - lus Al
quo - ni-am tu so-lus san - ctus,
tu so-lus, so - lus san - ctus,
tis - si-mus,
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
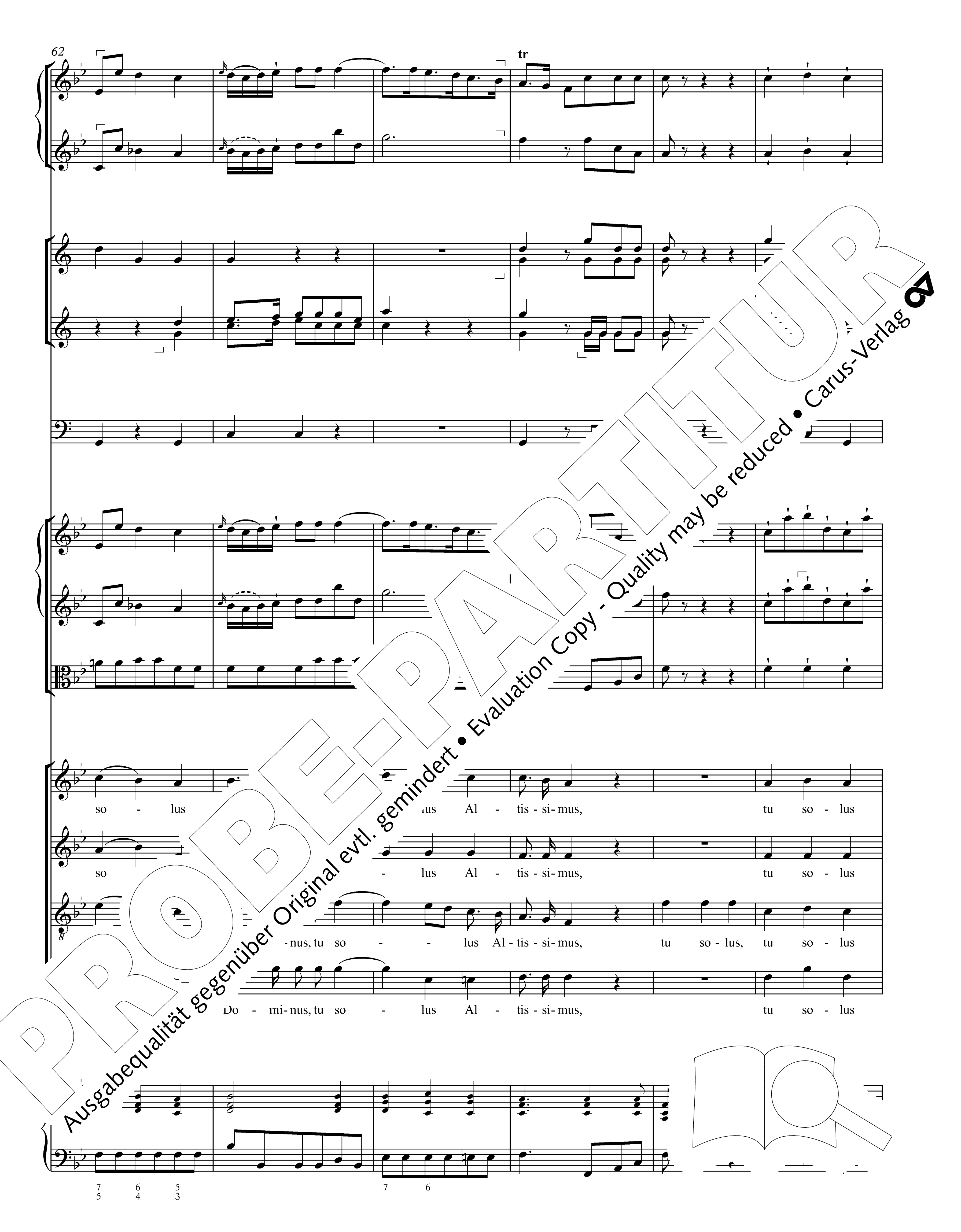

39
tu, tu
Je
tu,
Je
mi-nus,
Je
-lus Do-mi-nus,
Je
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
PROBE-PARTITUR


45
su,
Chri
ste.
Chri
ste.
ste.
su
Chri
ste.
6[♮]
6
6
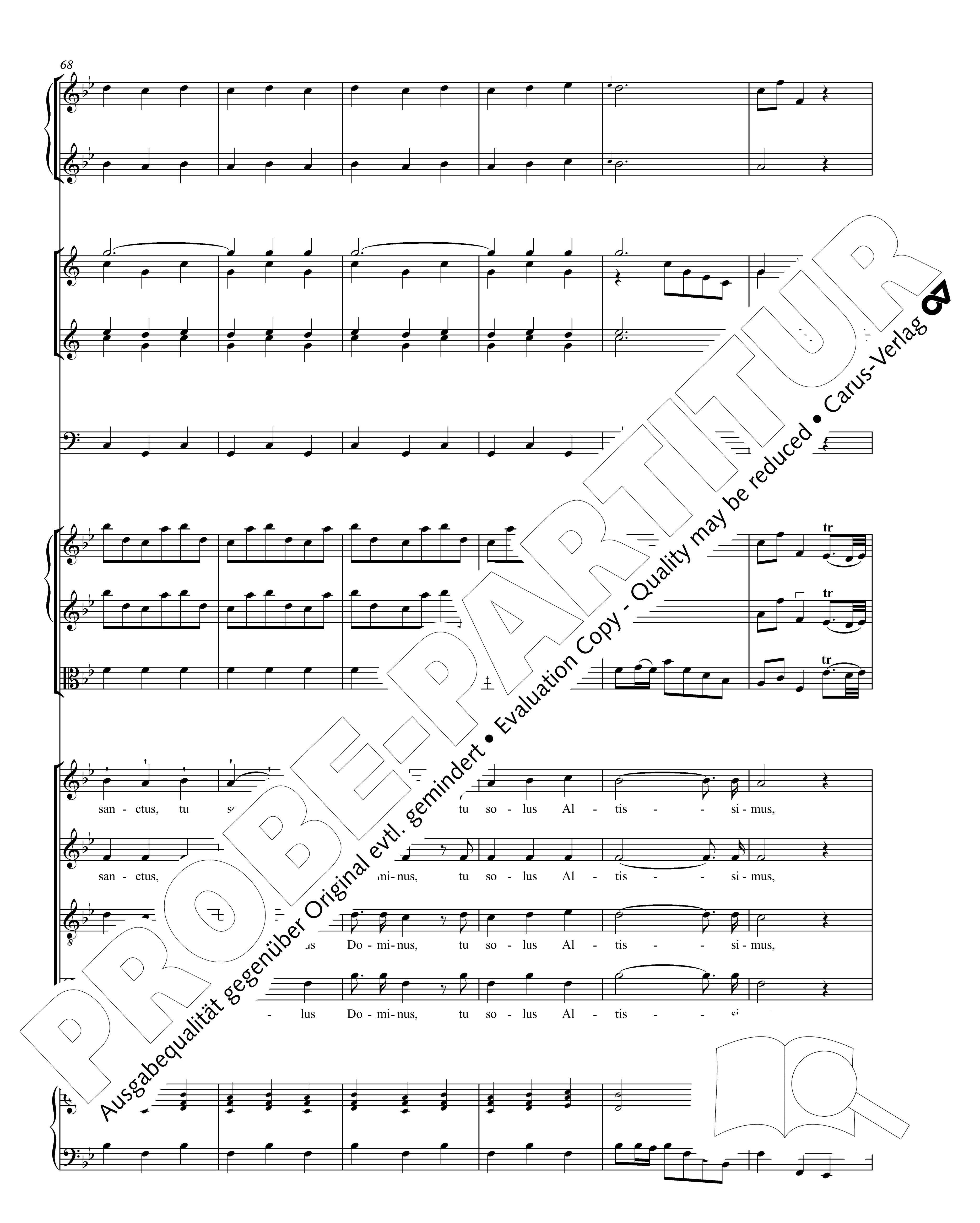

51
6
♮3
5
6
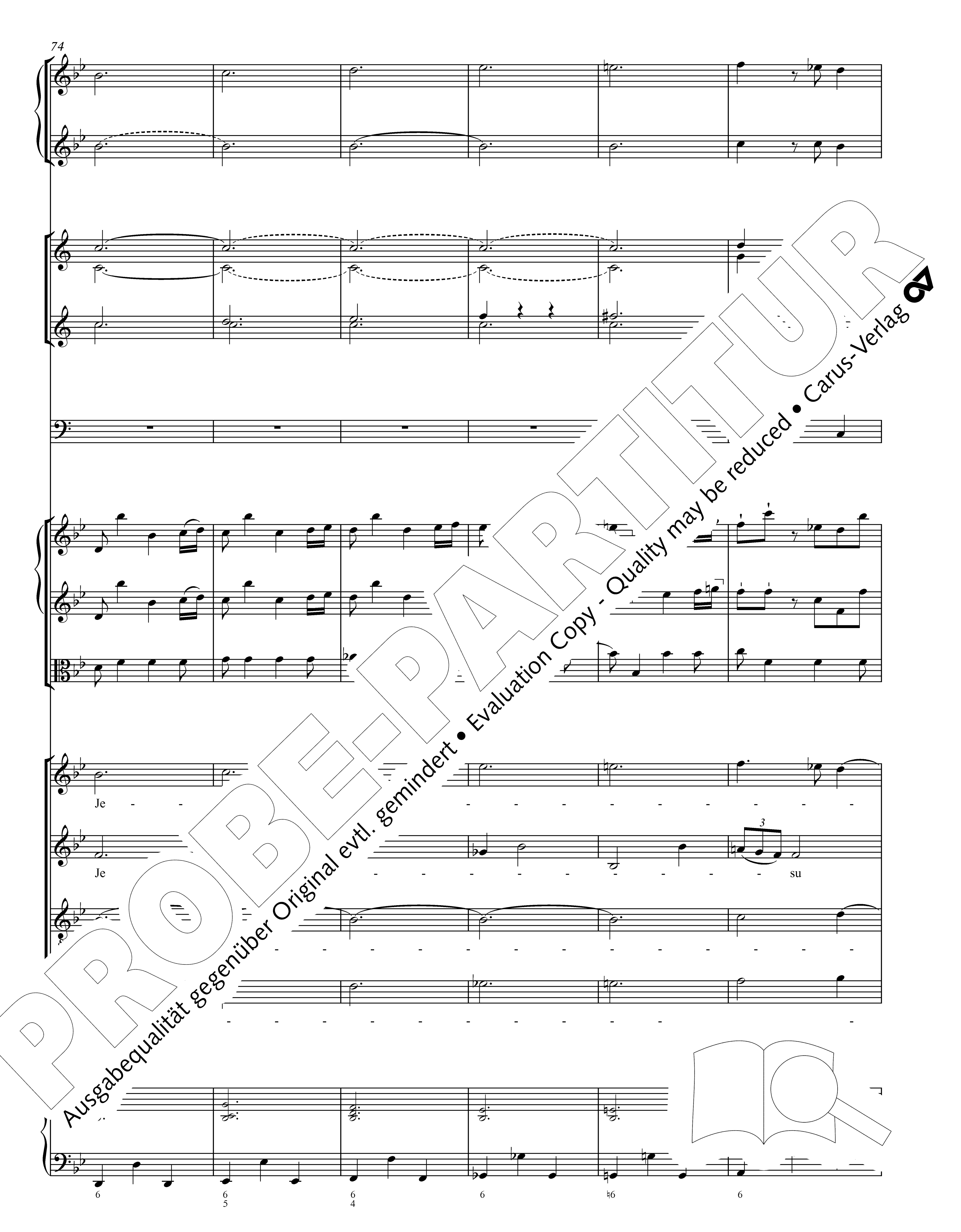


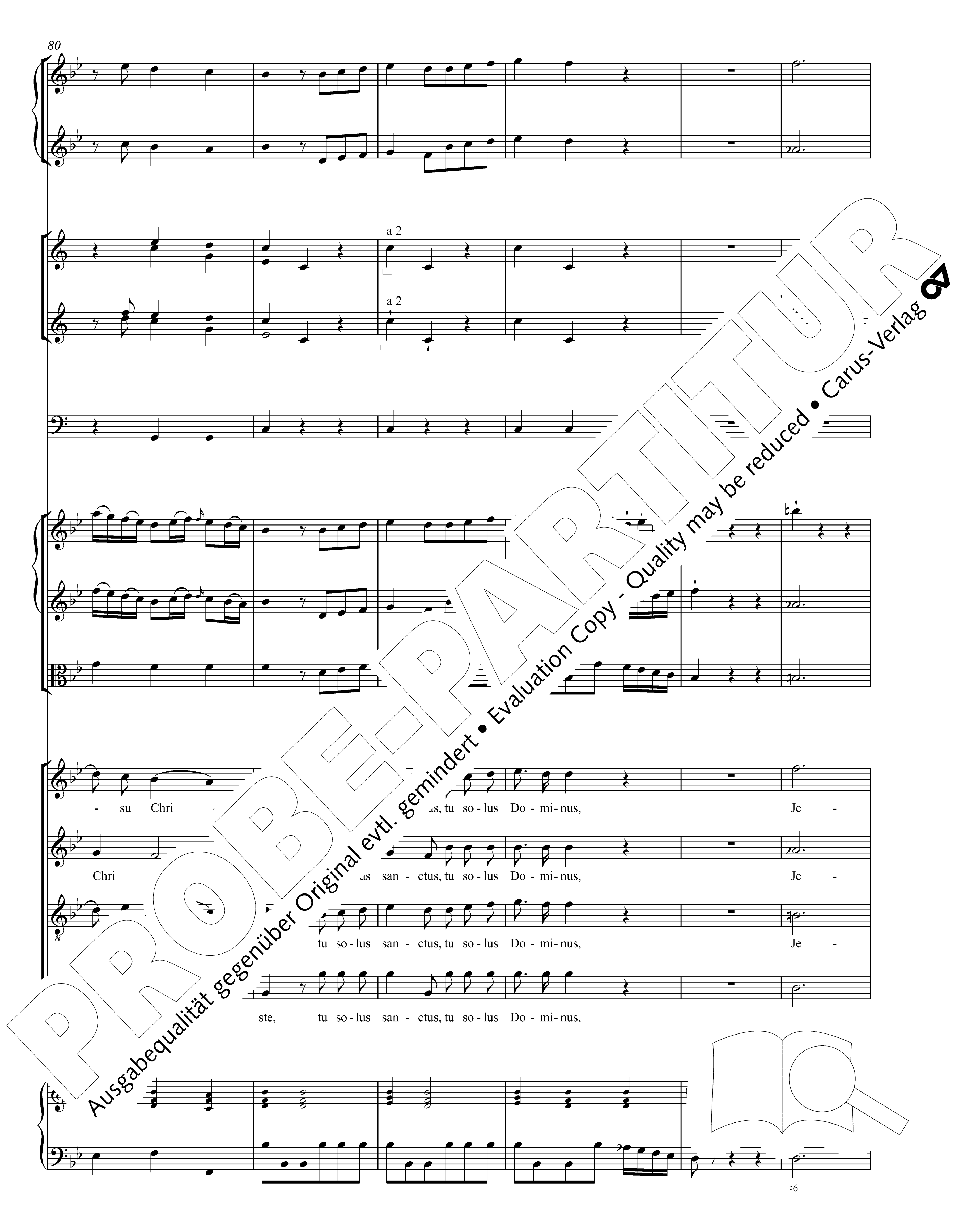
* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*
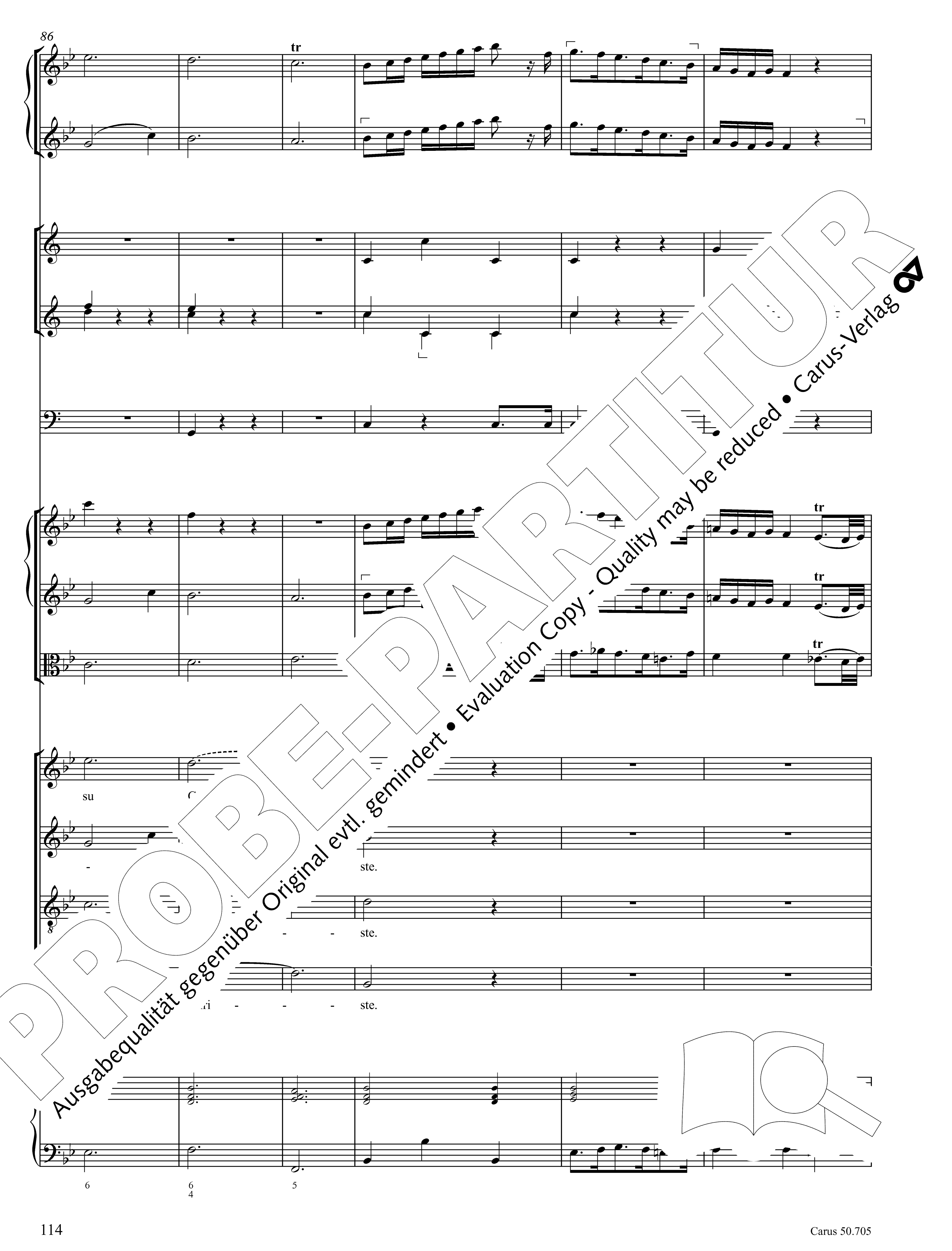


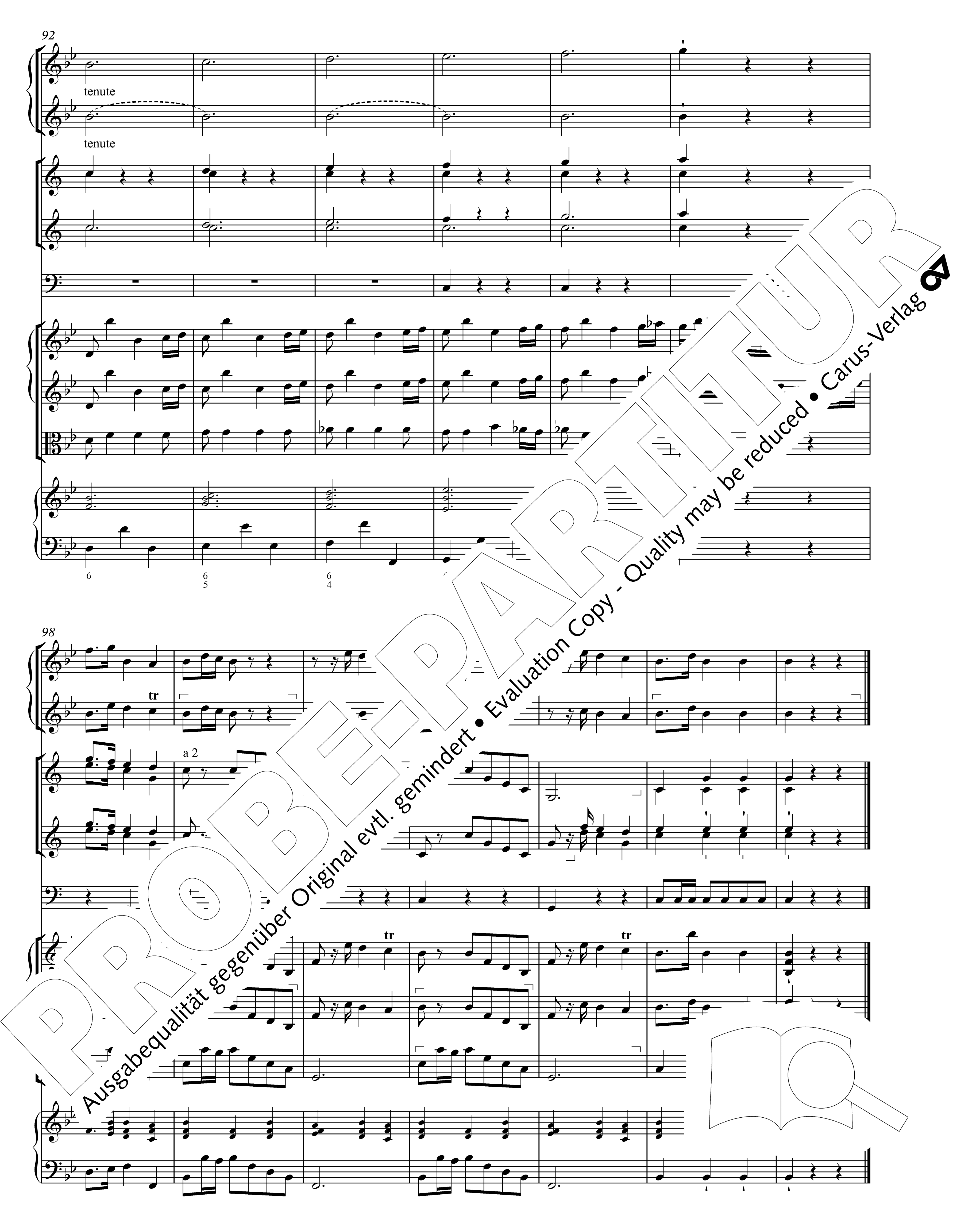
62
tr
so - lus
so
-nus, tu so - - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus, tu so - lus
Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus
-lus Al - tis - si - mus, tu so - lus
lus Al - tis - si - mus, tu so - lus


68
san - ctus, tu
tu so - lus Al - tis - - si - mus,
san - ctus,
mi - nus, tu so - lus Al - tis - - si - mus,
Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - - si - mus,
lus Do - mi - nus, tu so - lus Al - tis - -
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

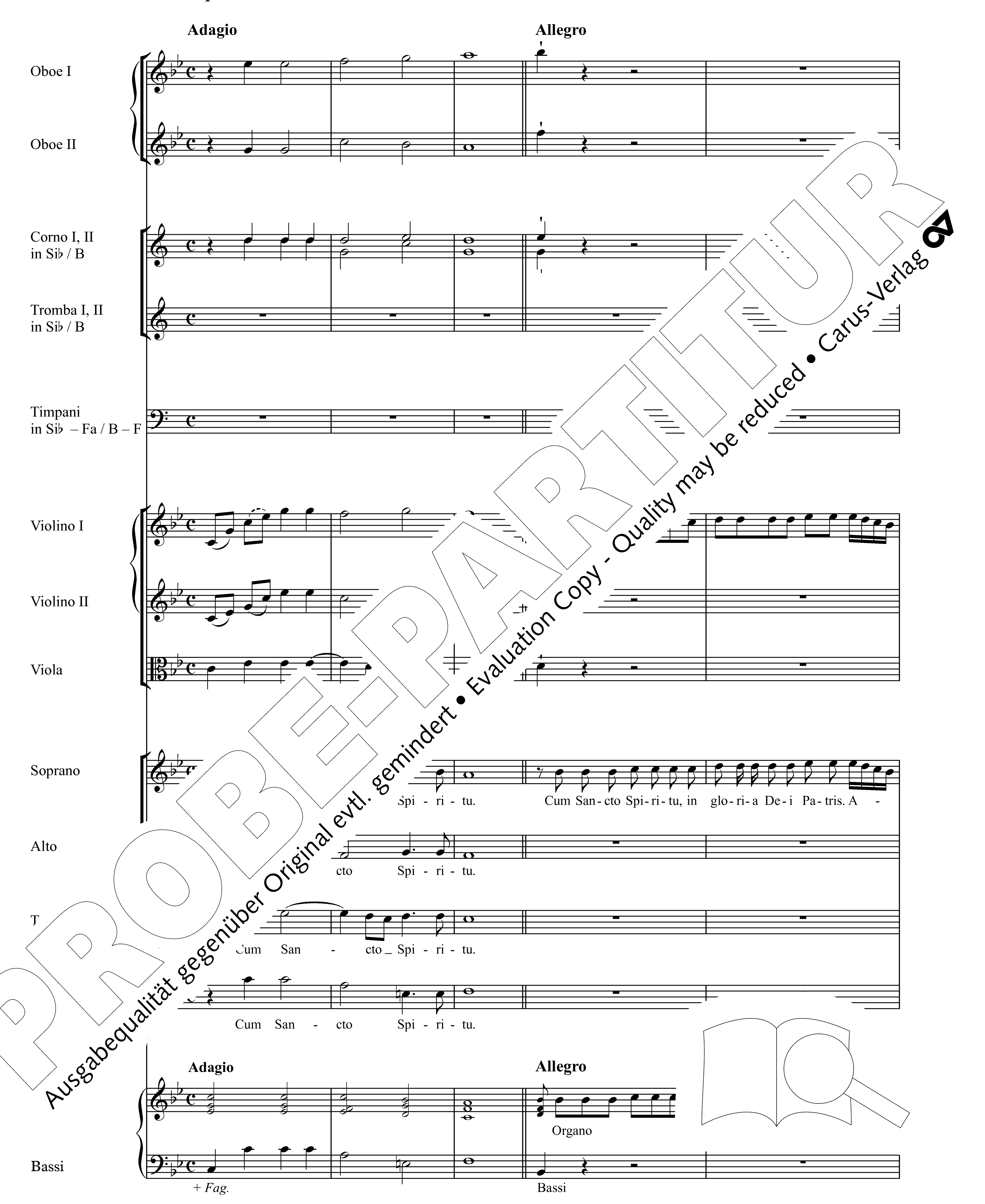

74
Je
Je
su
6
6
5
6
4
6
♮6
6
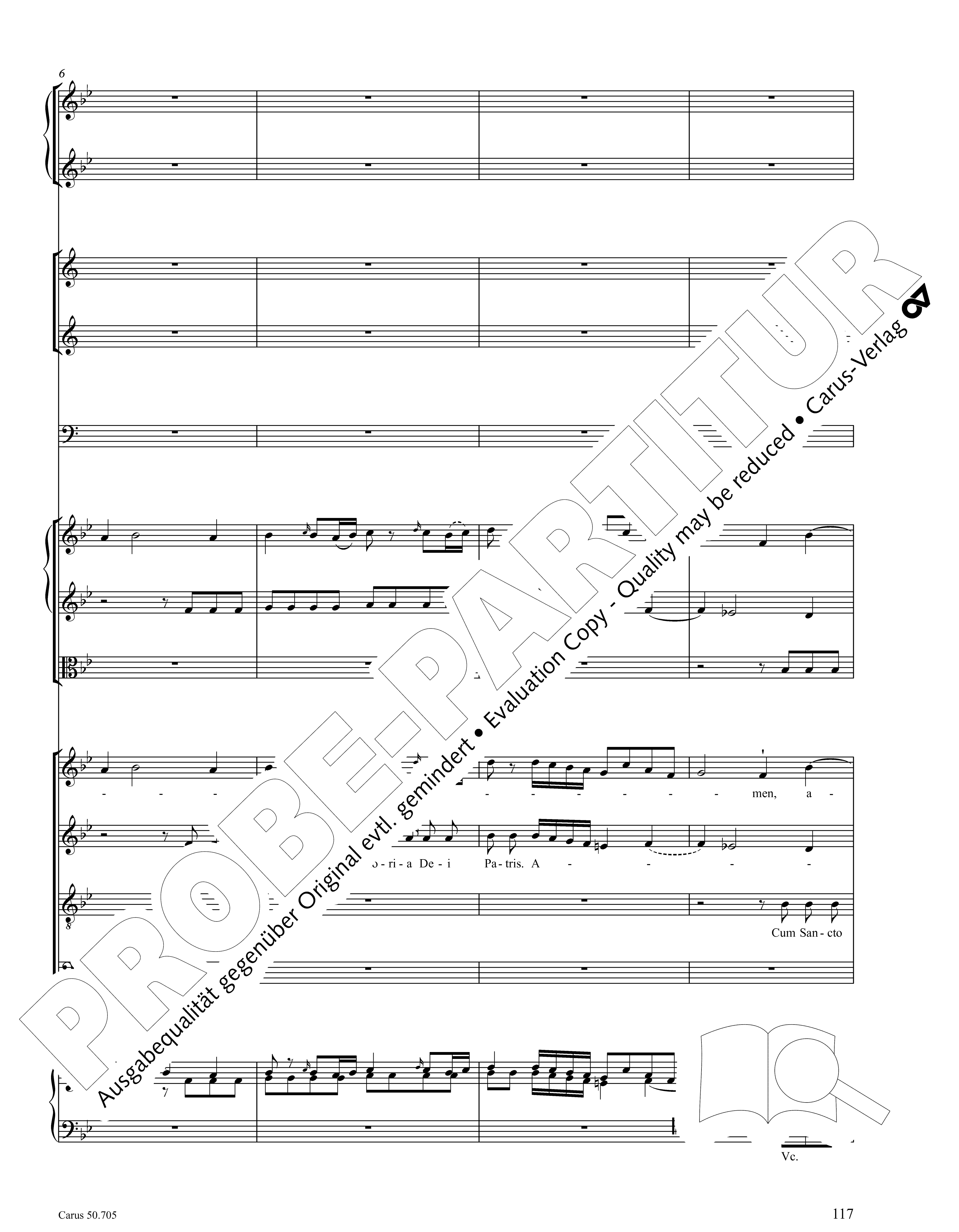

80
a 2
a 2
su Chri
us, tu so - lus Do - mi - nus,
Je -
Chri
us san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,
Je -
tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,
Je -
ste, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,
♮6
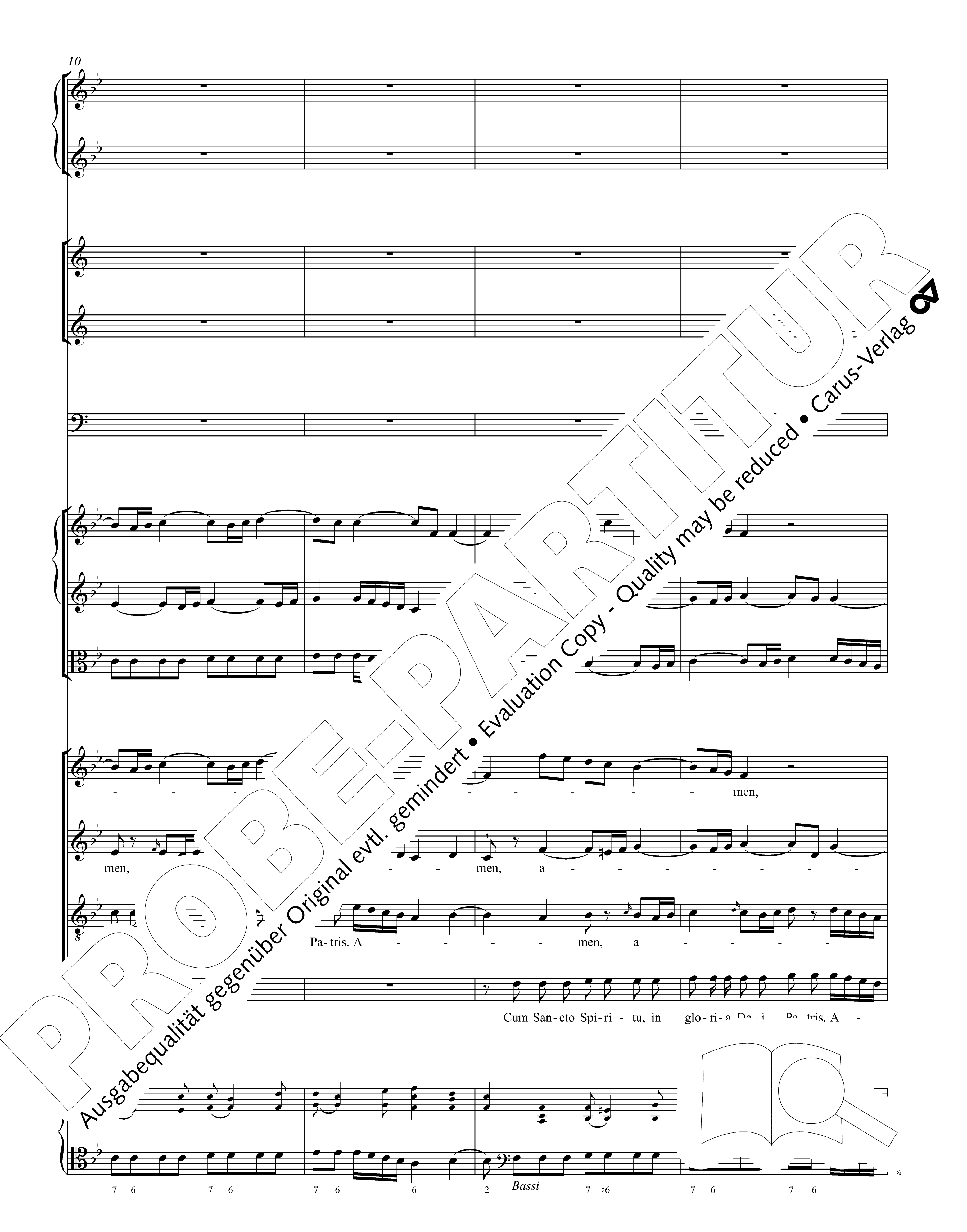

86
tr
su
ste.
ste.
ri
ste.
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
PROBE-PARTITUR


92
tenute
tenute
98
tr
a 2
tr
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
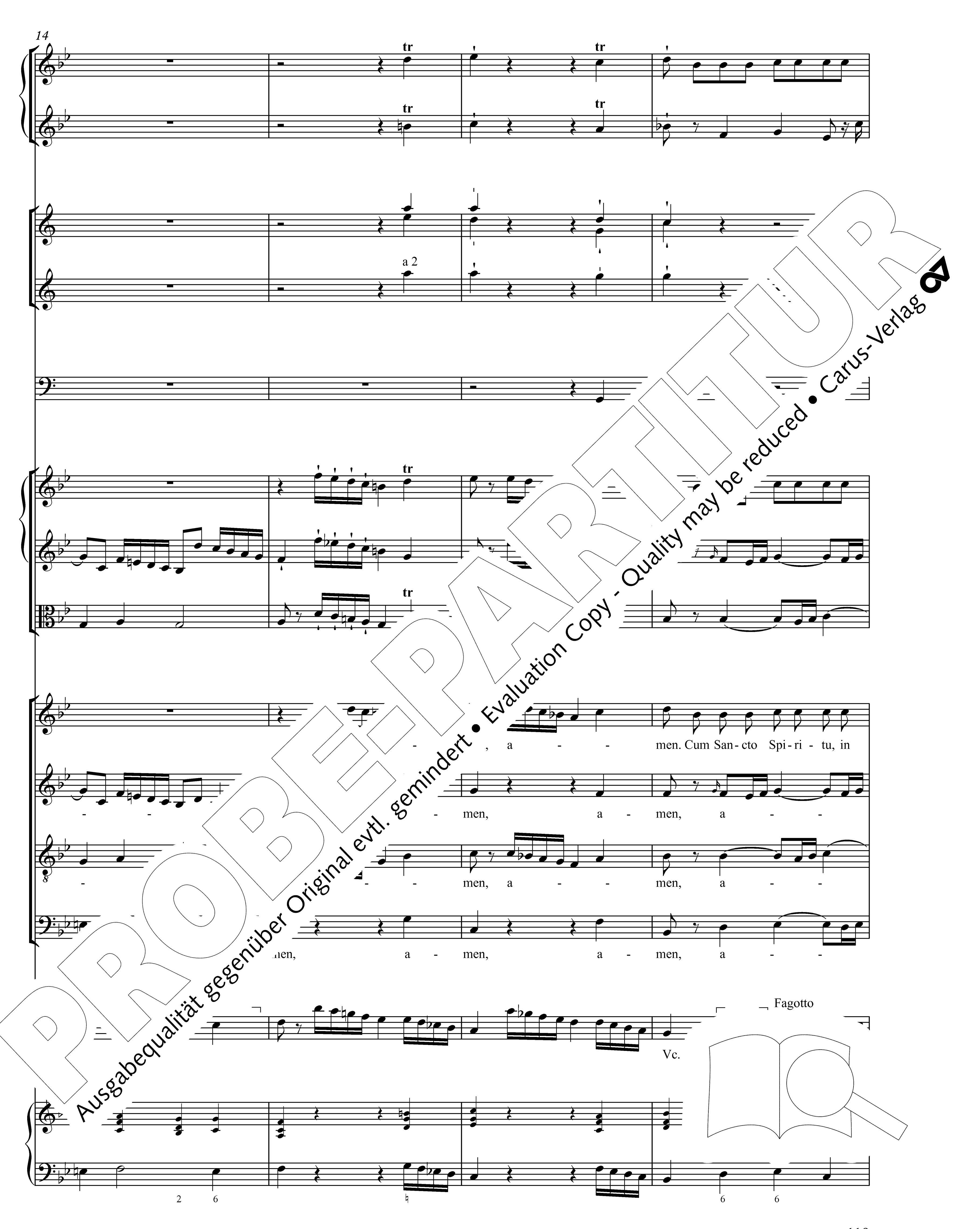
11. Cum Sancto Spiritu (Coro)
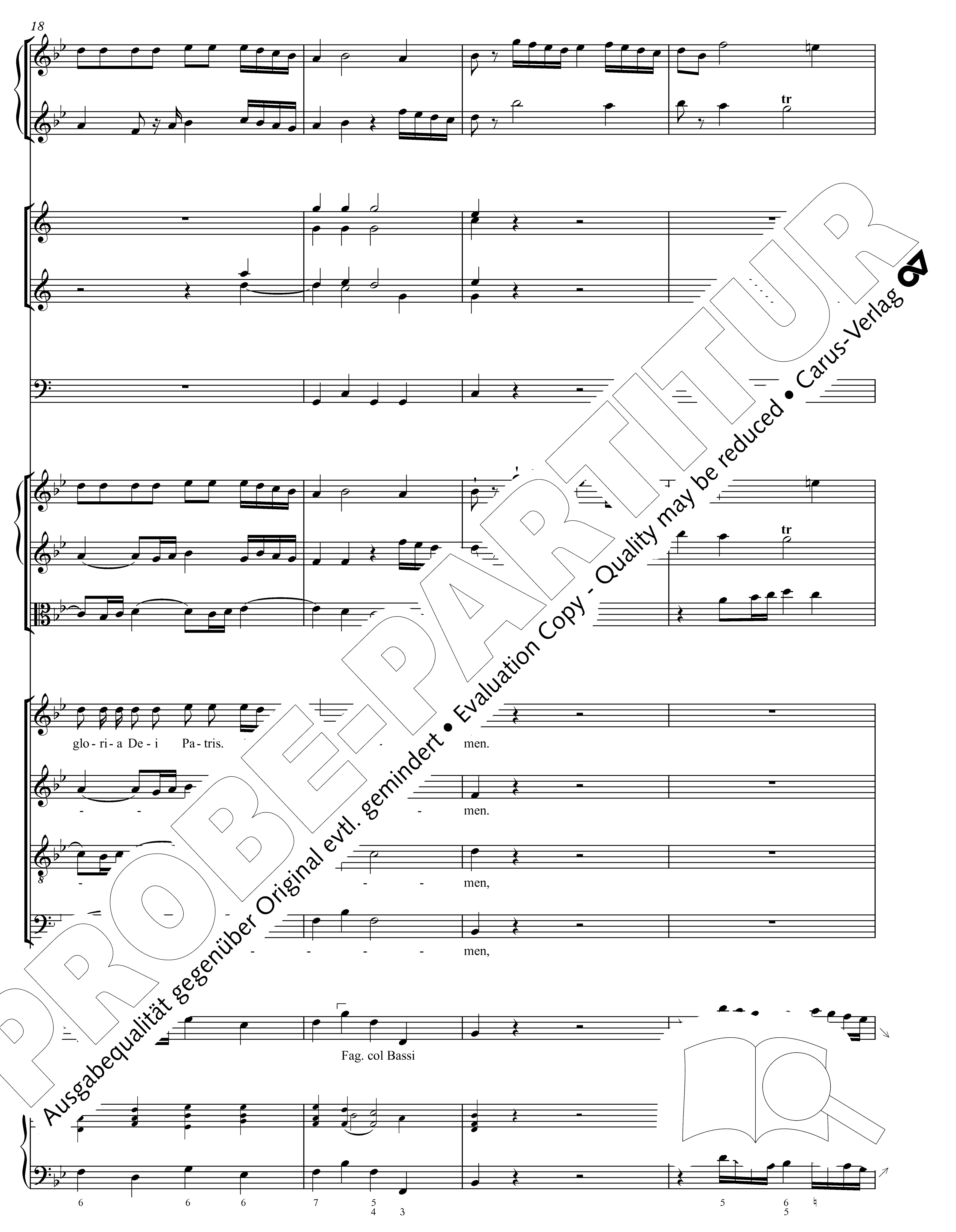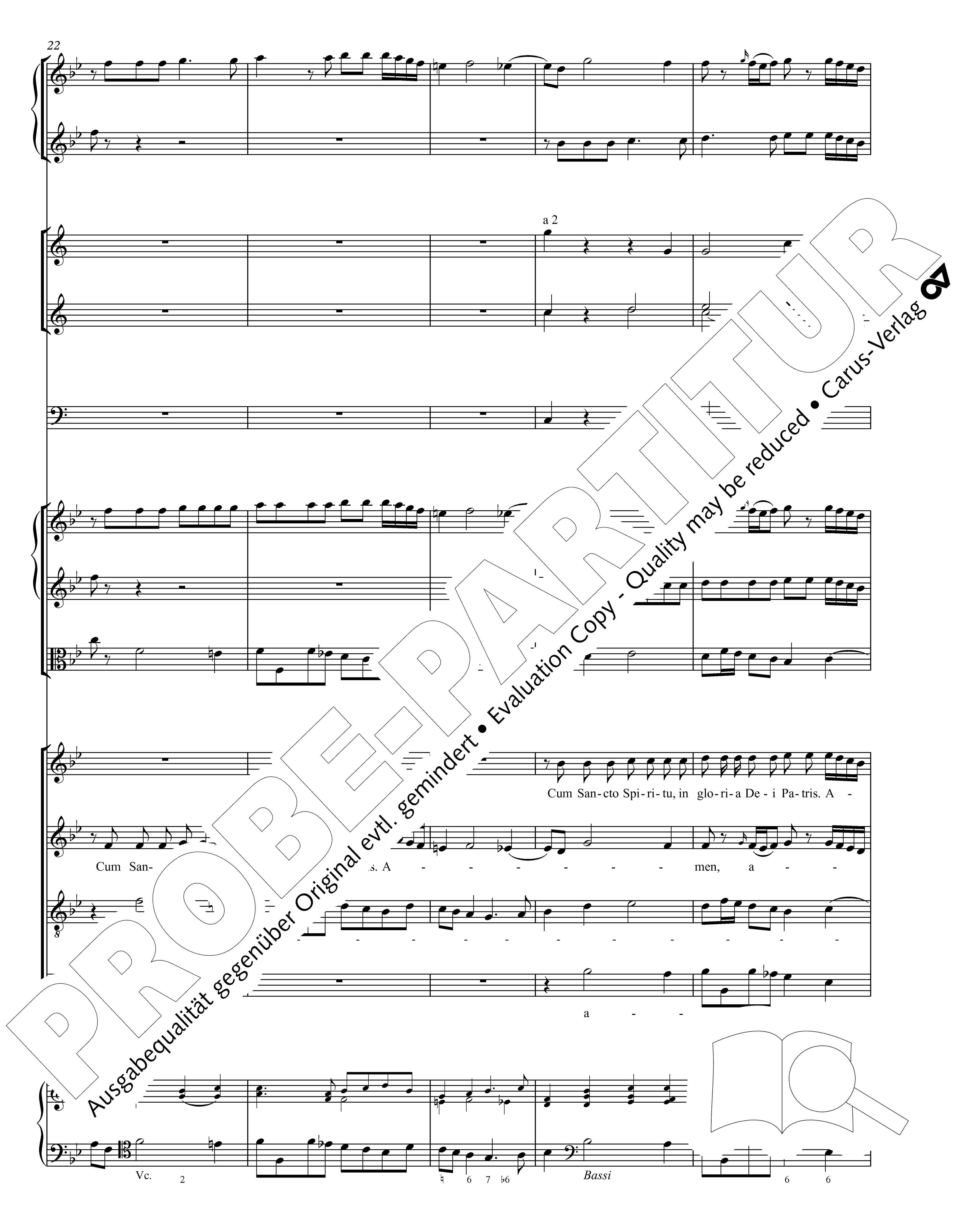



6
men, a -
o - ri - a De - i Pa - tris. A
Cum San - cto
Vc.
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
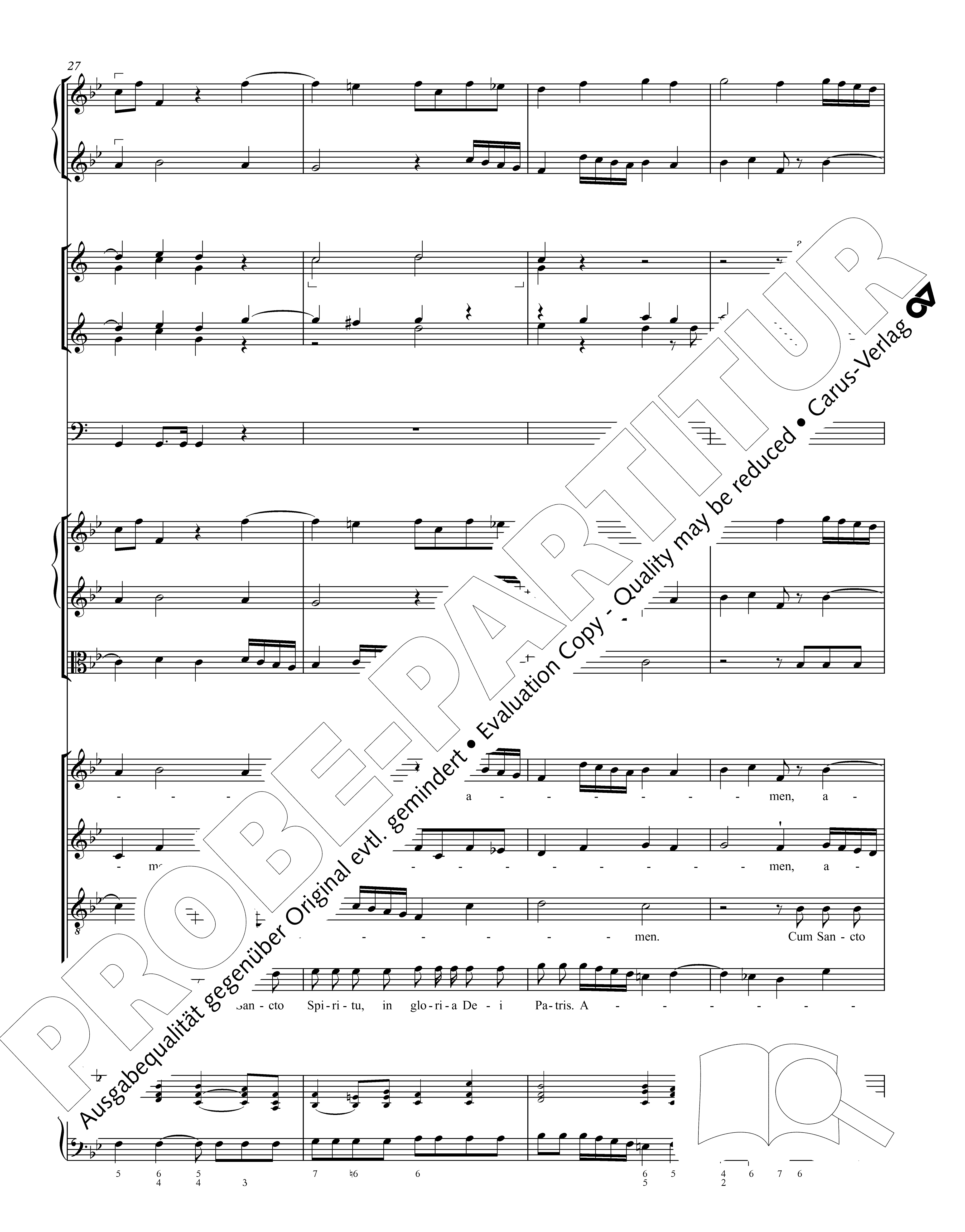


10
men,
men,
men, a
Pa-tris. A
men, a
Cum Sancto Spi-ri - tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A
Bassi
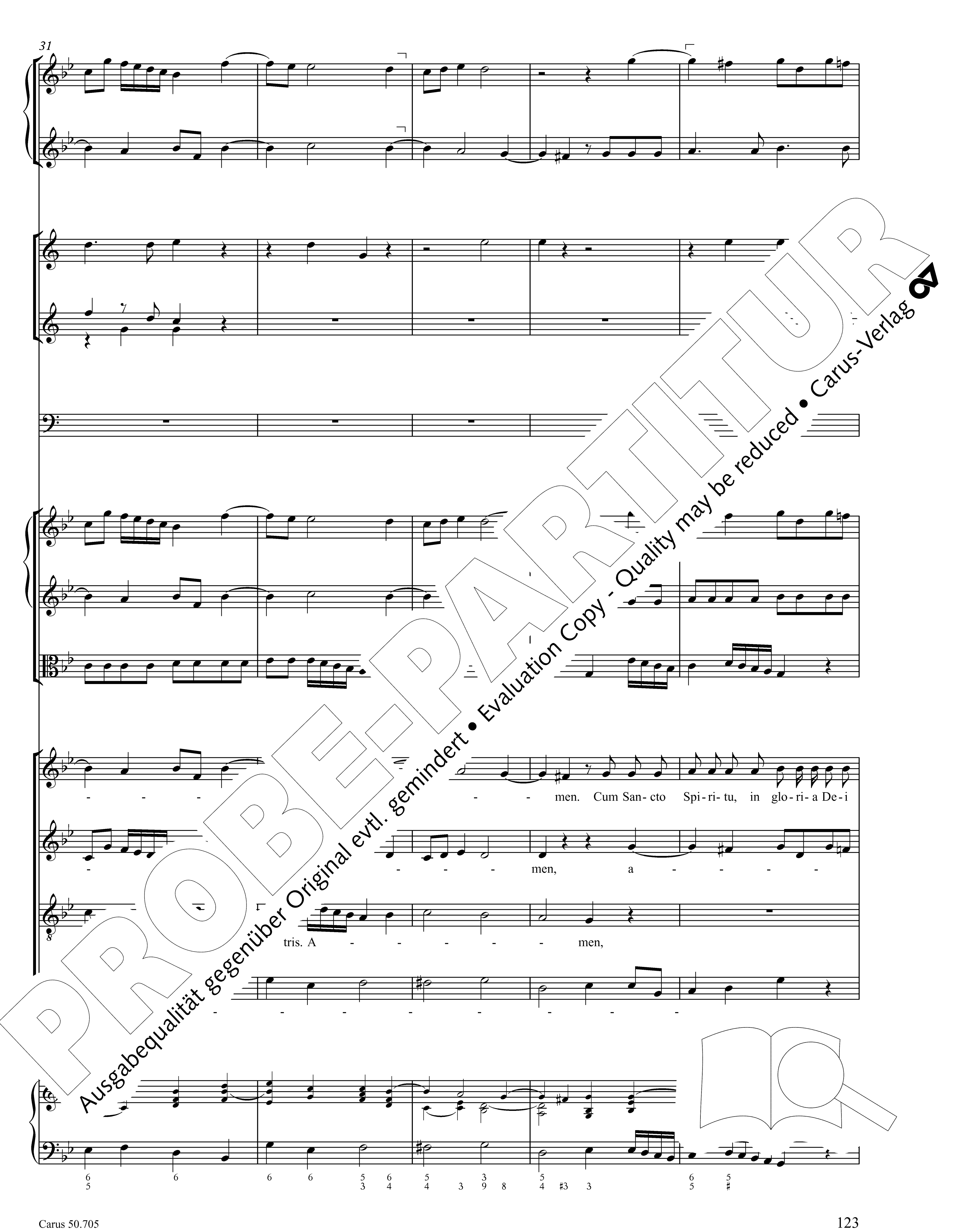

14
tr
a 2
, a - - men. Cum Sancto Spi-ri-tu, in
men, a - men, a - -
men, a - - men, a - -
men, a - men, a - men, a - -
Fagotto
Vc.
2 6
♮
6 6
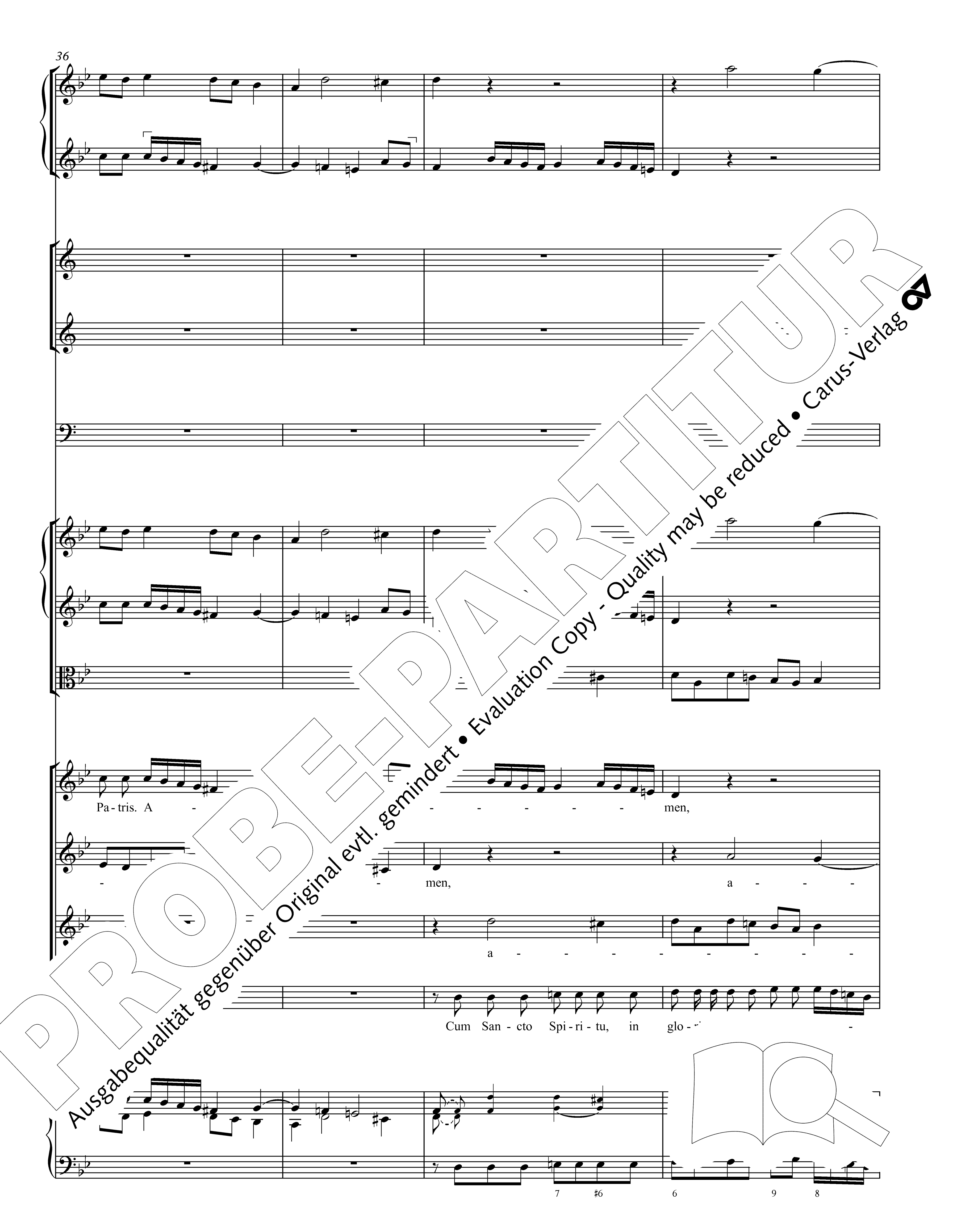

18
glo-ri-a De-i Pa-tris.
men.
men.
men,
men,
Fag. col Bassi
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
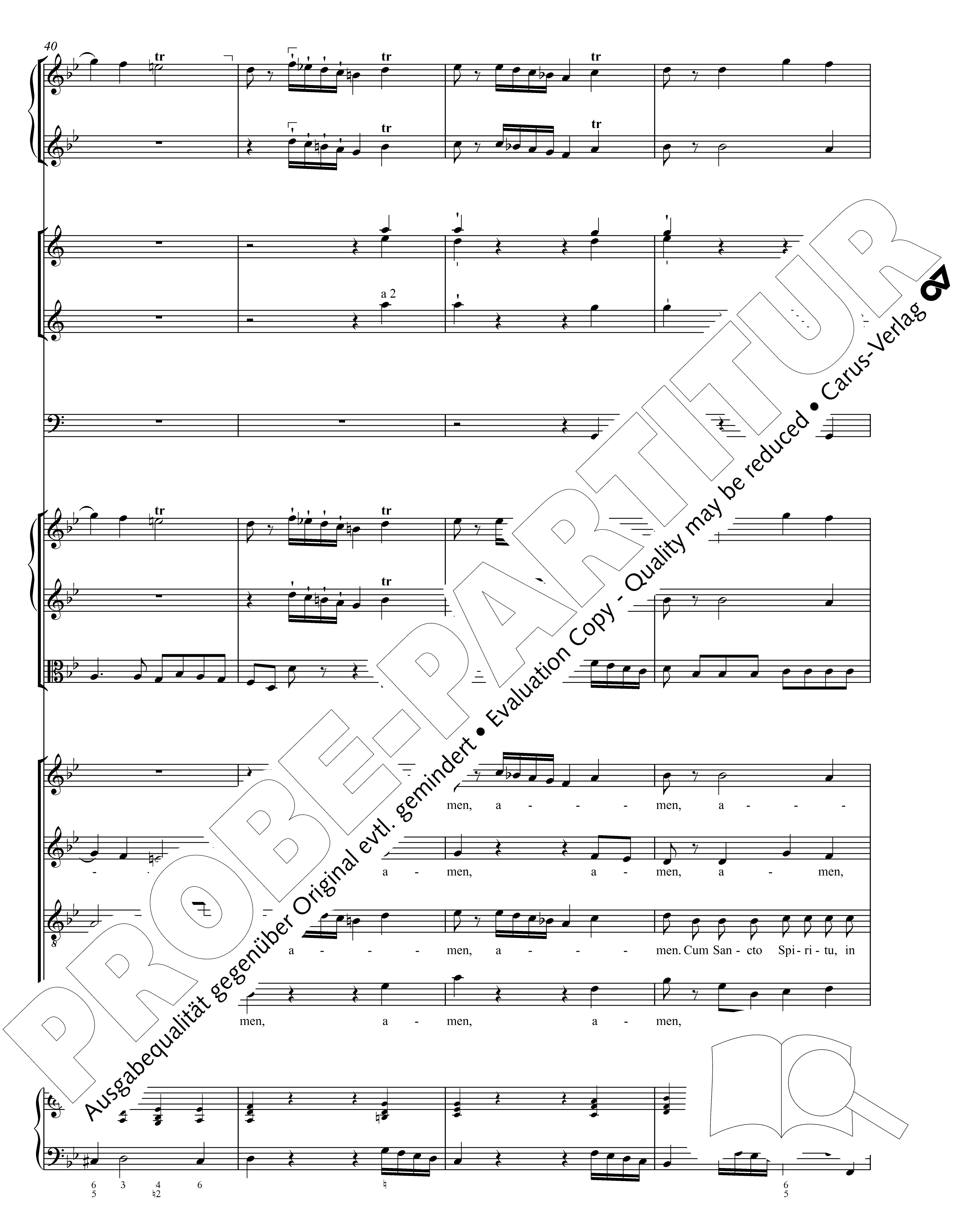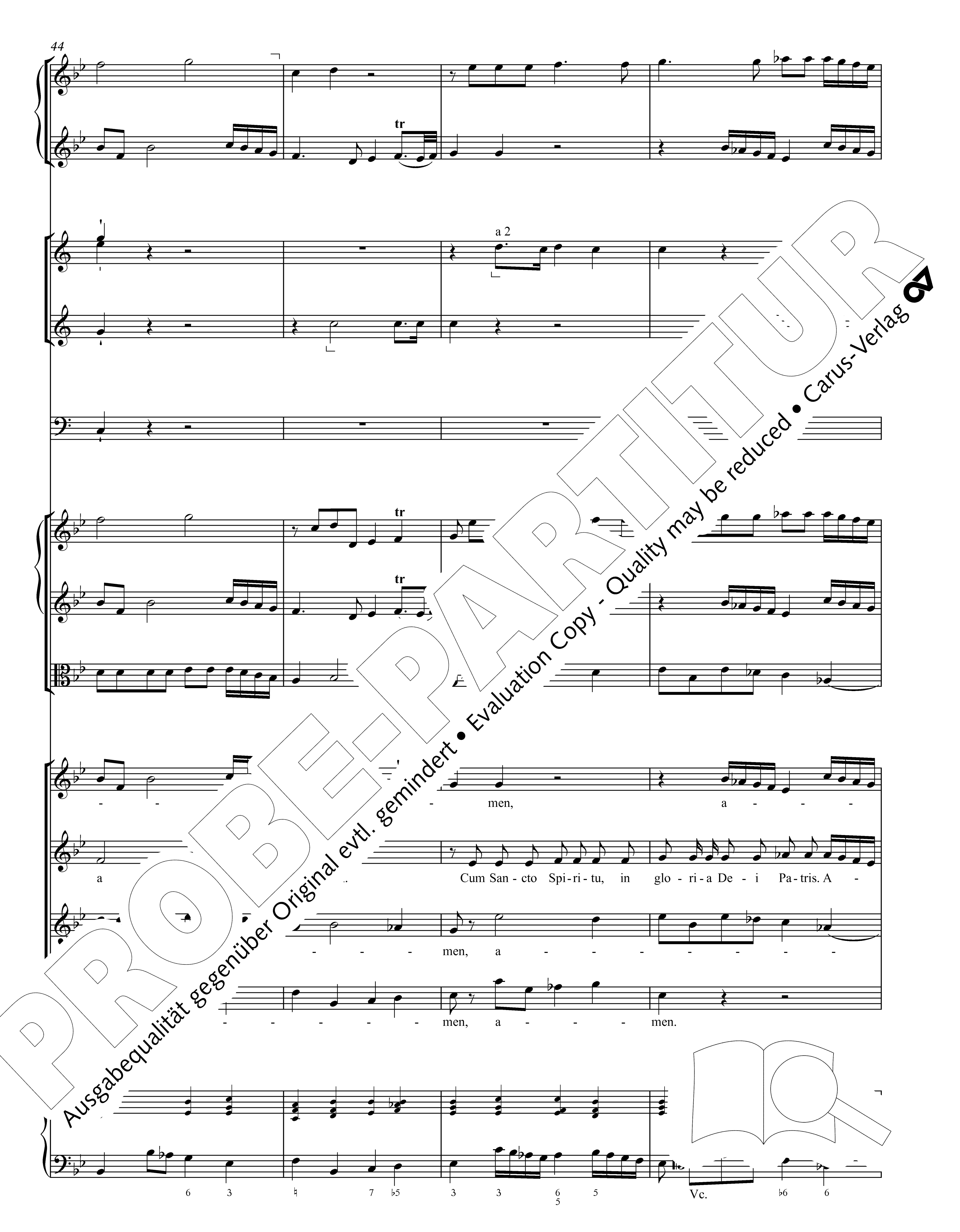


22
a 2
Cum Sancto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A -
Cum San-
s. A - - - - - - - men, a - -
a - -
Vc.
Bassi
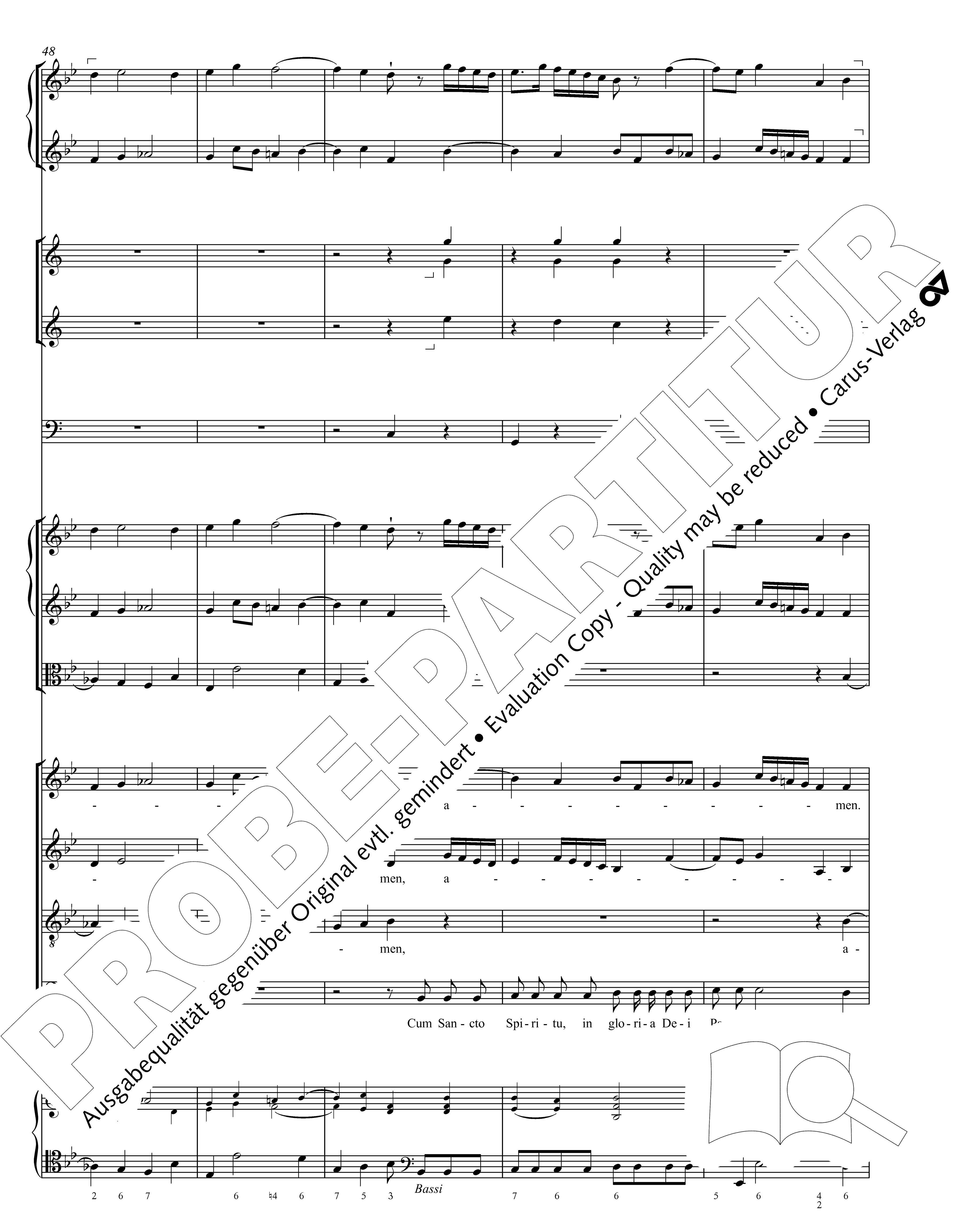

27
a - - - - - - men, a -
- me
- - - - - - - - - men, a -
- - - - - - men. Cum San - cto
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - - -
5 6 4 5 4 3 7 ♮6 6 6 5 5 4 2 6 7 6
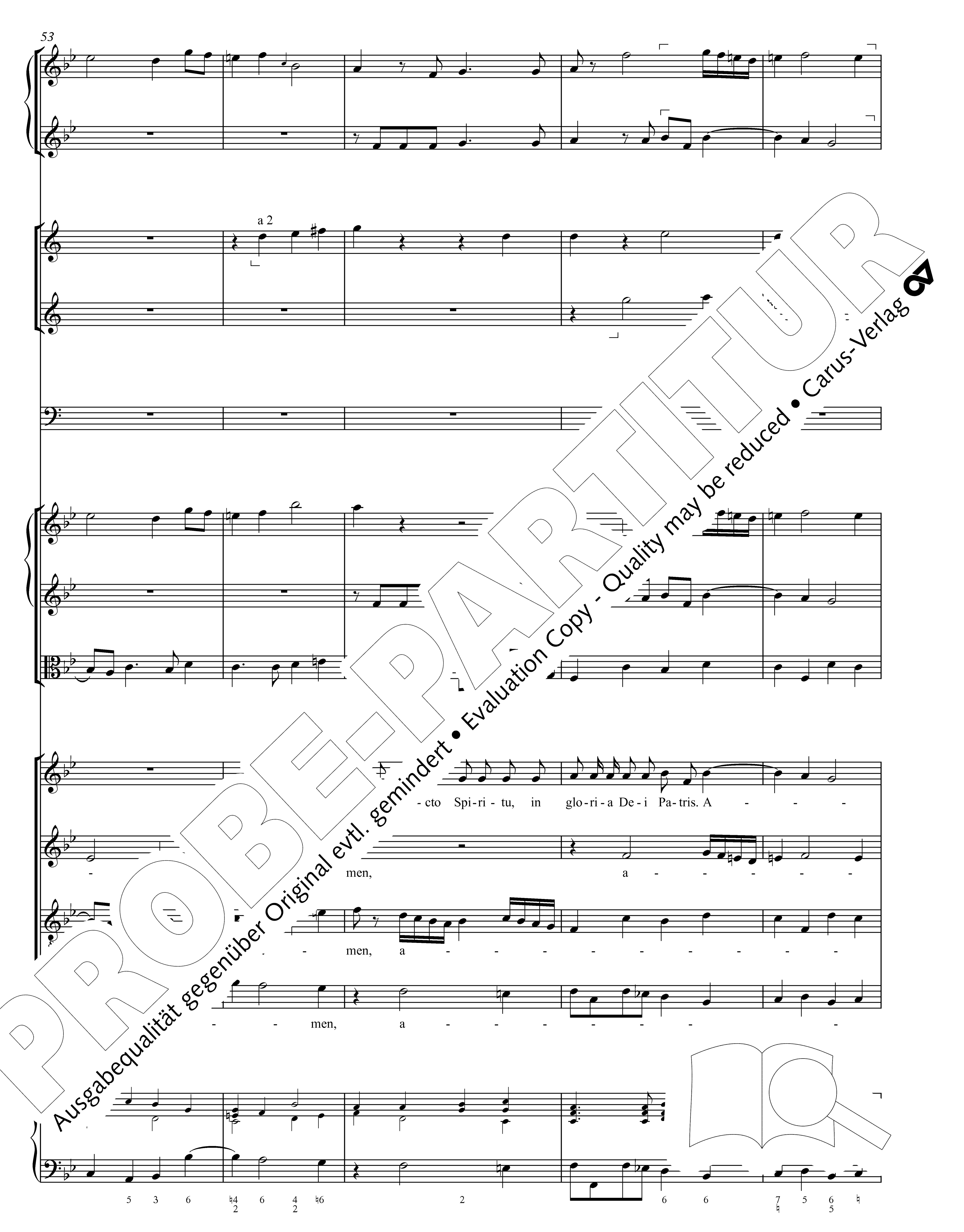

31
men. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei
men, a
tris. A men,
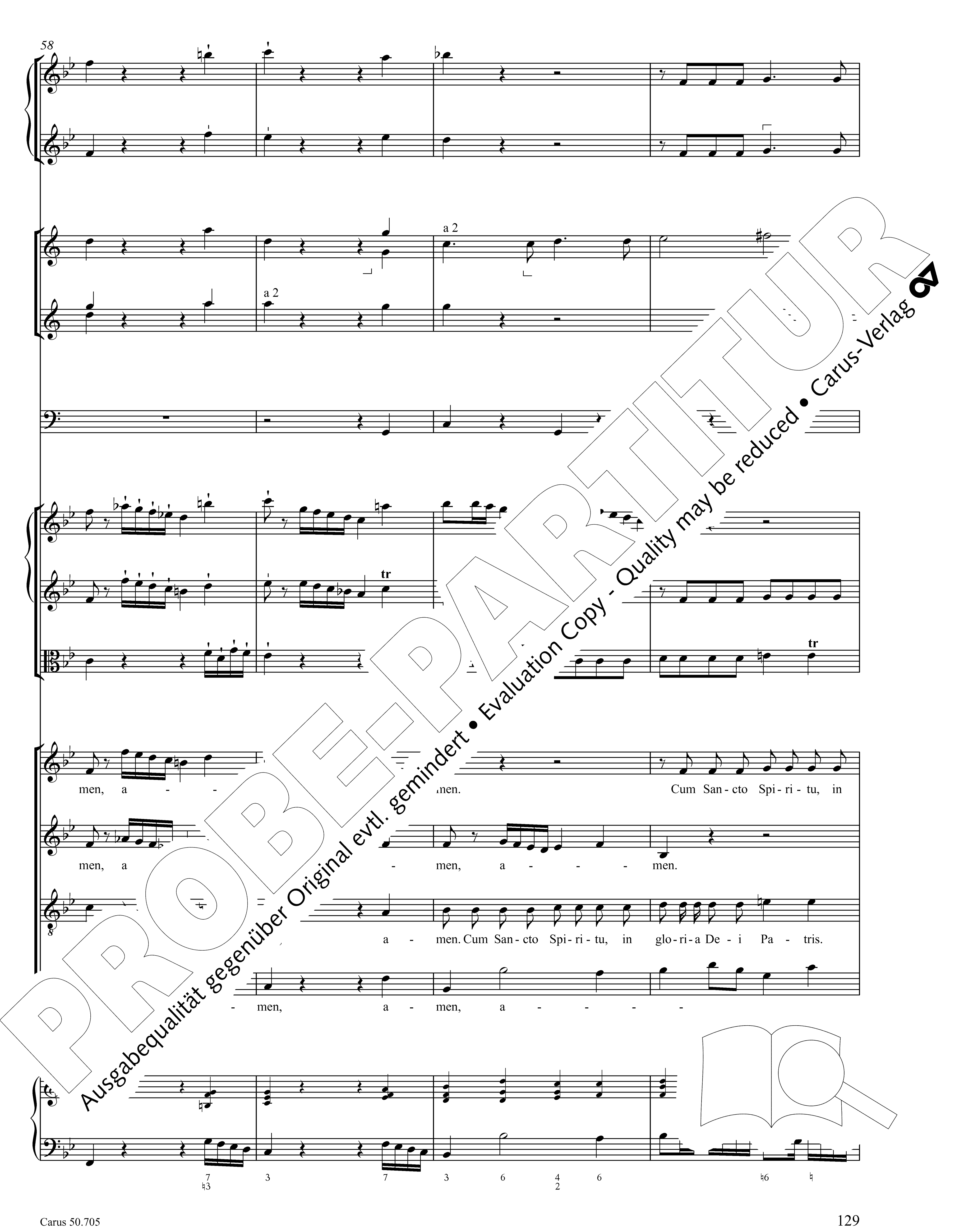

36
Pa-tris. A - - - - - - - men,
- men, a - - -
a - - - - - - - - - -
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-
7 ♯6 6 9 8
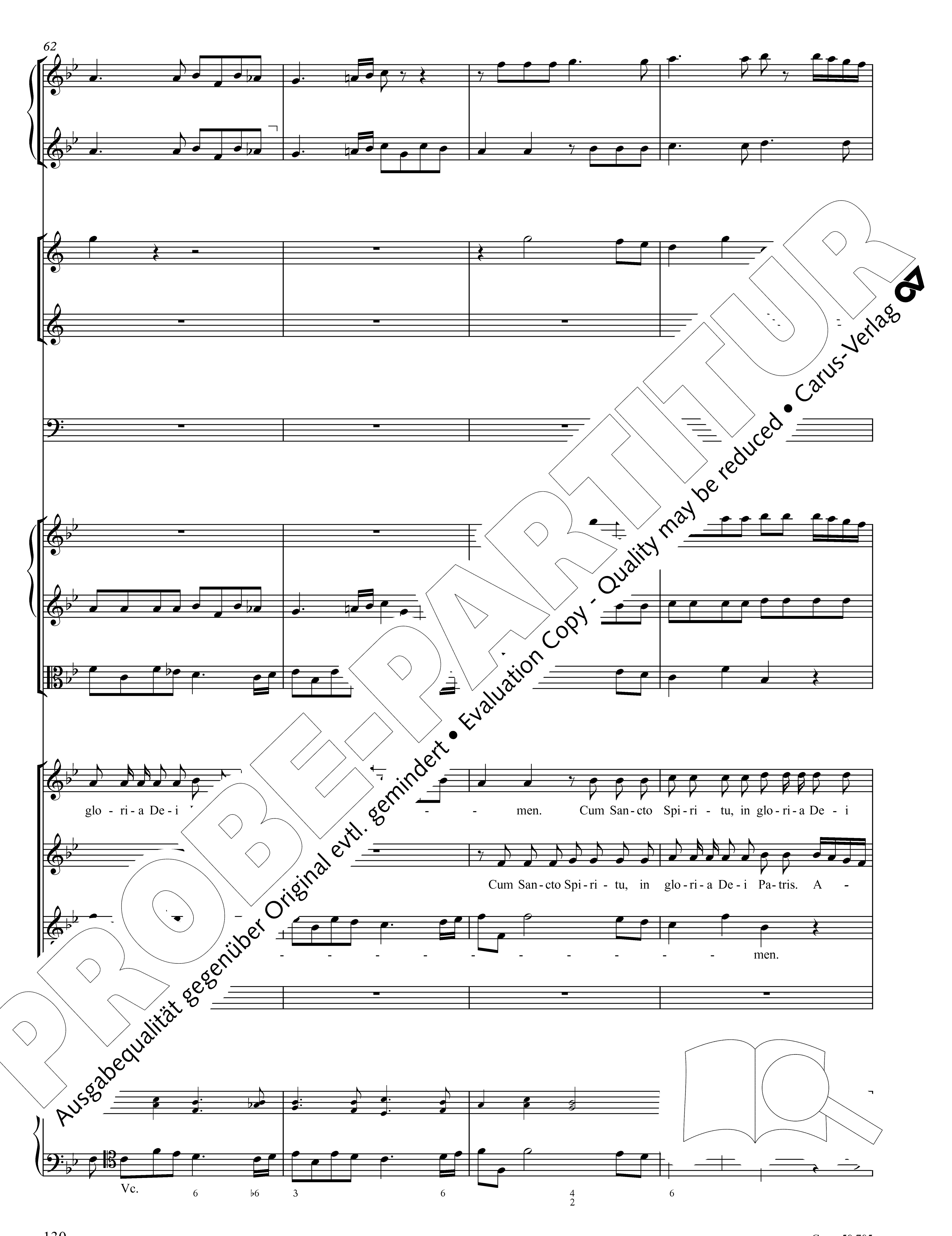

40
men, a - - - - men, a - - -
a - men, a - men, a - men,
a - - - men, a - - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in
men, a - men, a - men,
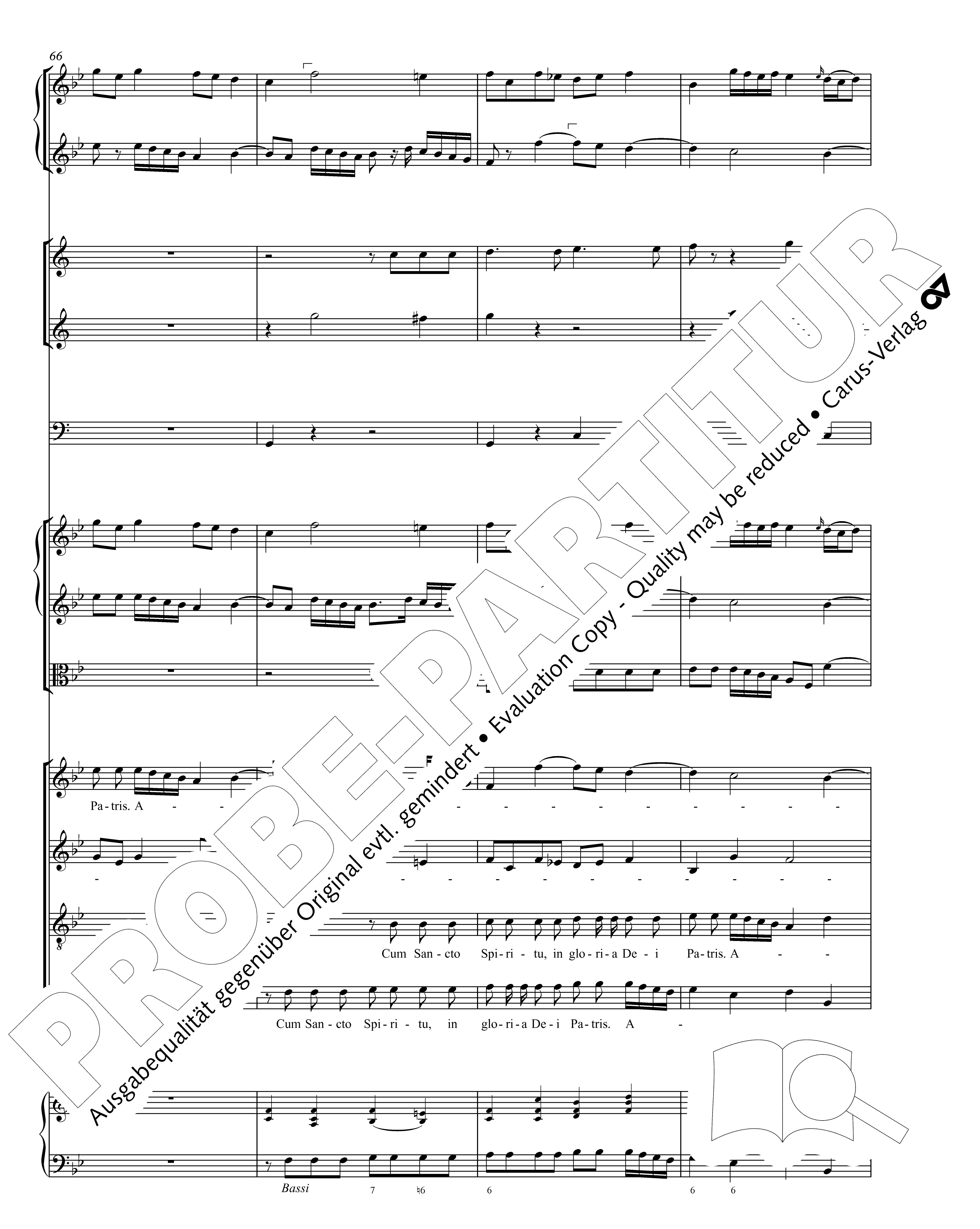

44
tr
a 2
tr
tr
men,
a
a
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. A -
men, a
men, a - men.
Vc.
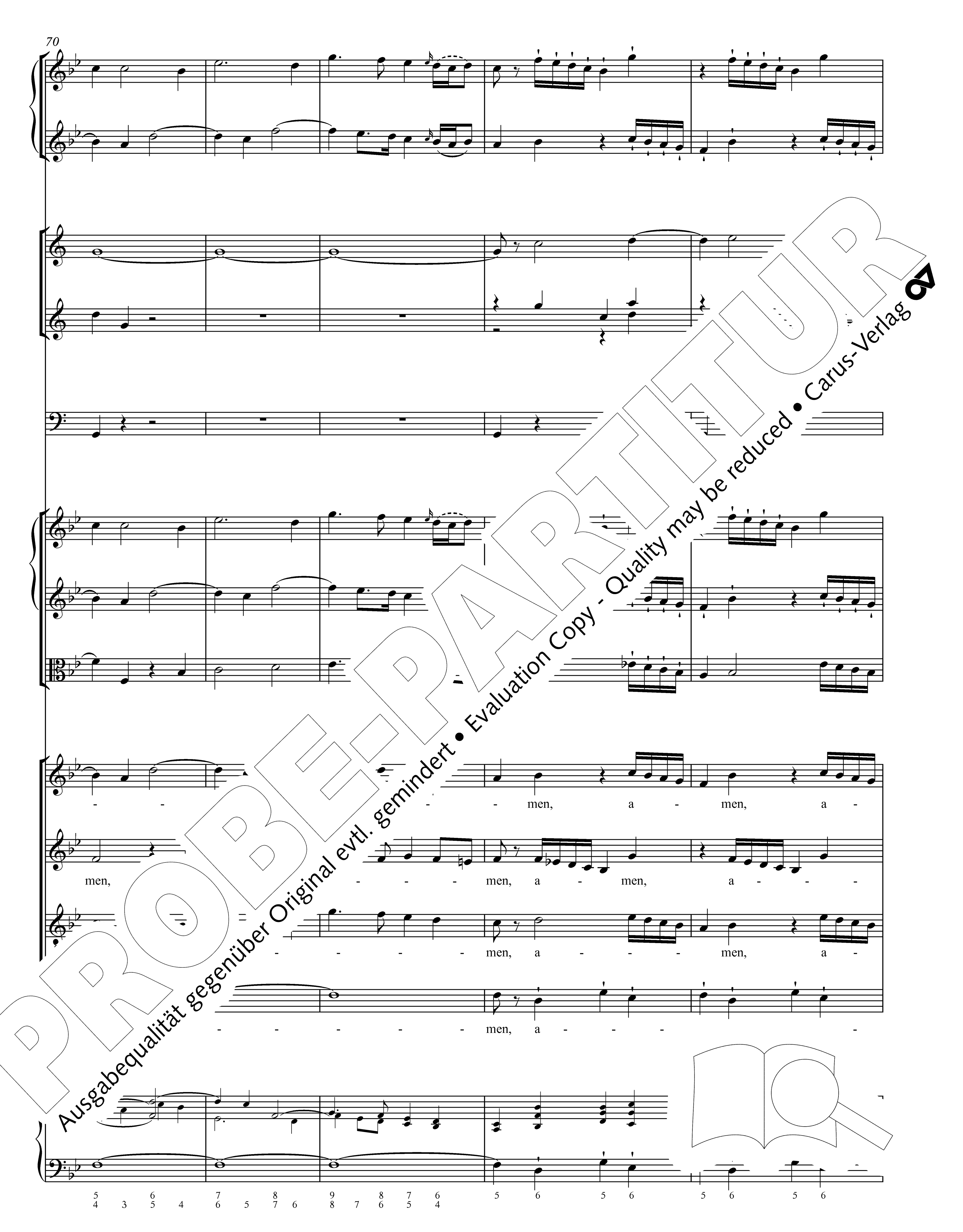

48
a - - - - - - - - - men.
men, a - - - - - - - -
men, a -
Cum Sancto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i
Bassi
2 6 7 6 ♮4 6 7 5 3 7 6 6 5 6 4 2 6
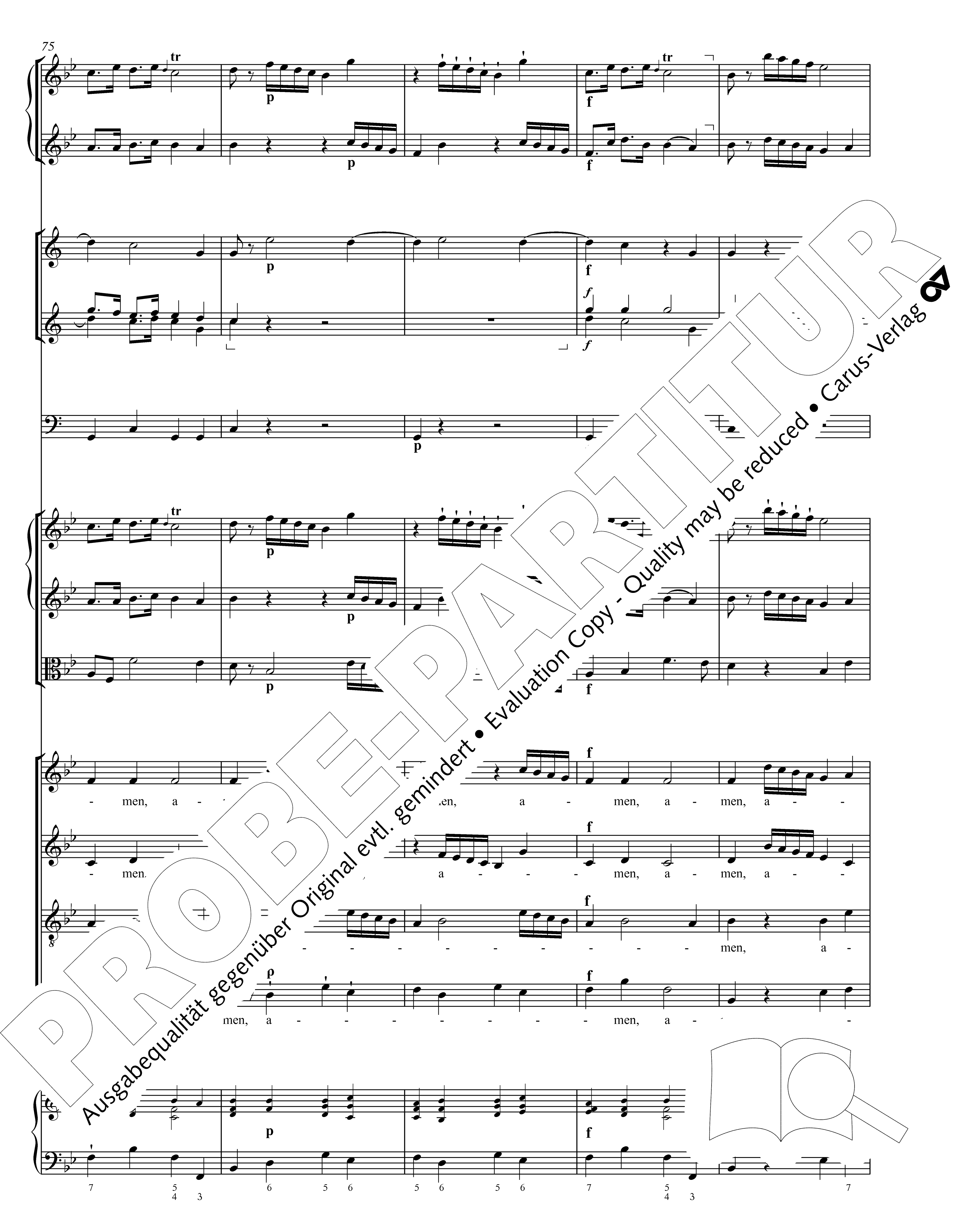

53
a 2
-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A
men, a
men, a
men, a
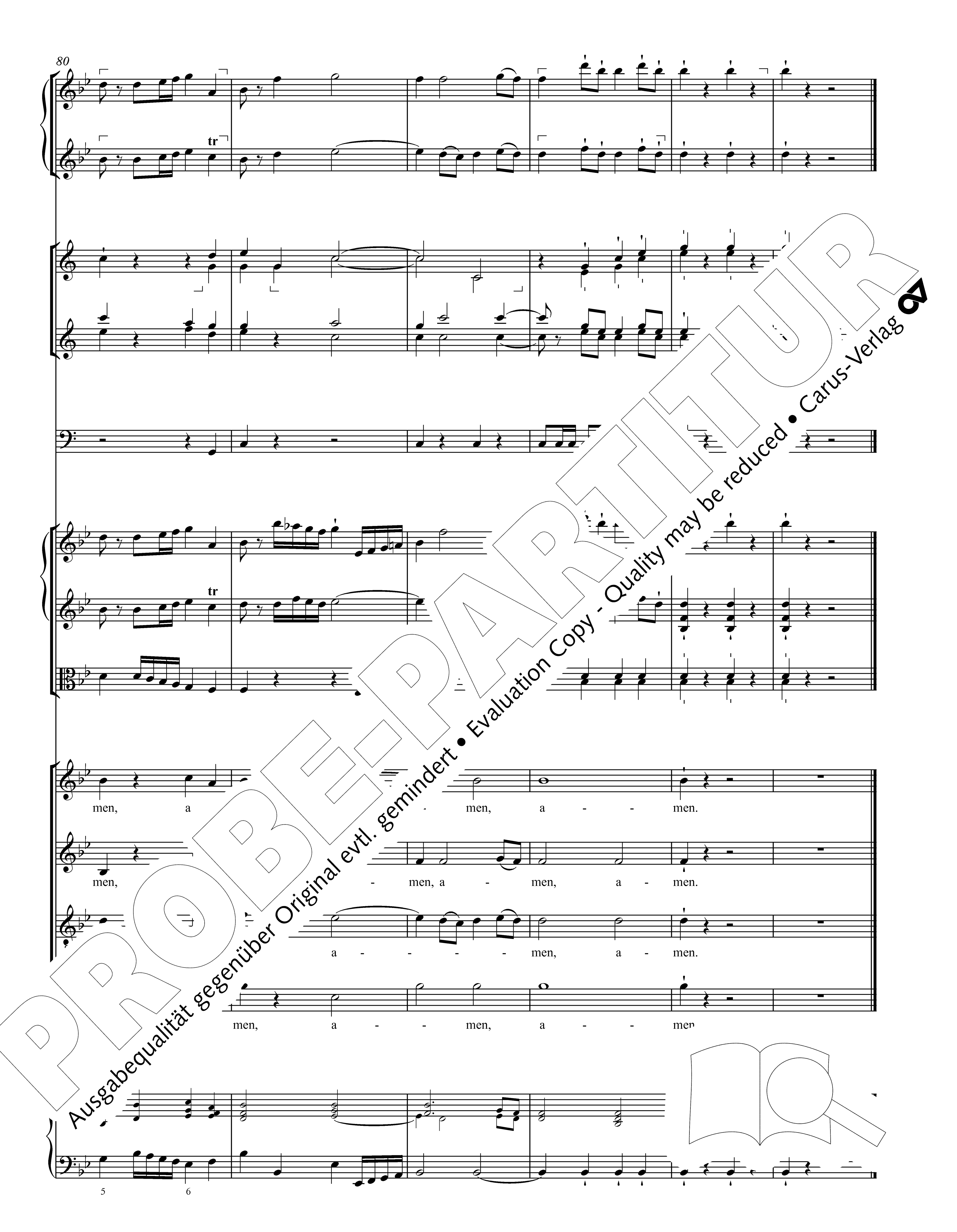

58
a 2
a 2
tr
tr
men, a - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in
men, a - men, a - - - - men.
a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
men, a - men, a - - - - -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


62
glo - ri - a De - i
men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -
men.
Vc.


66
Pa-tris. A
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A
Bassi
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
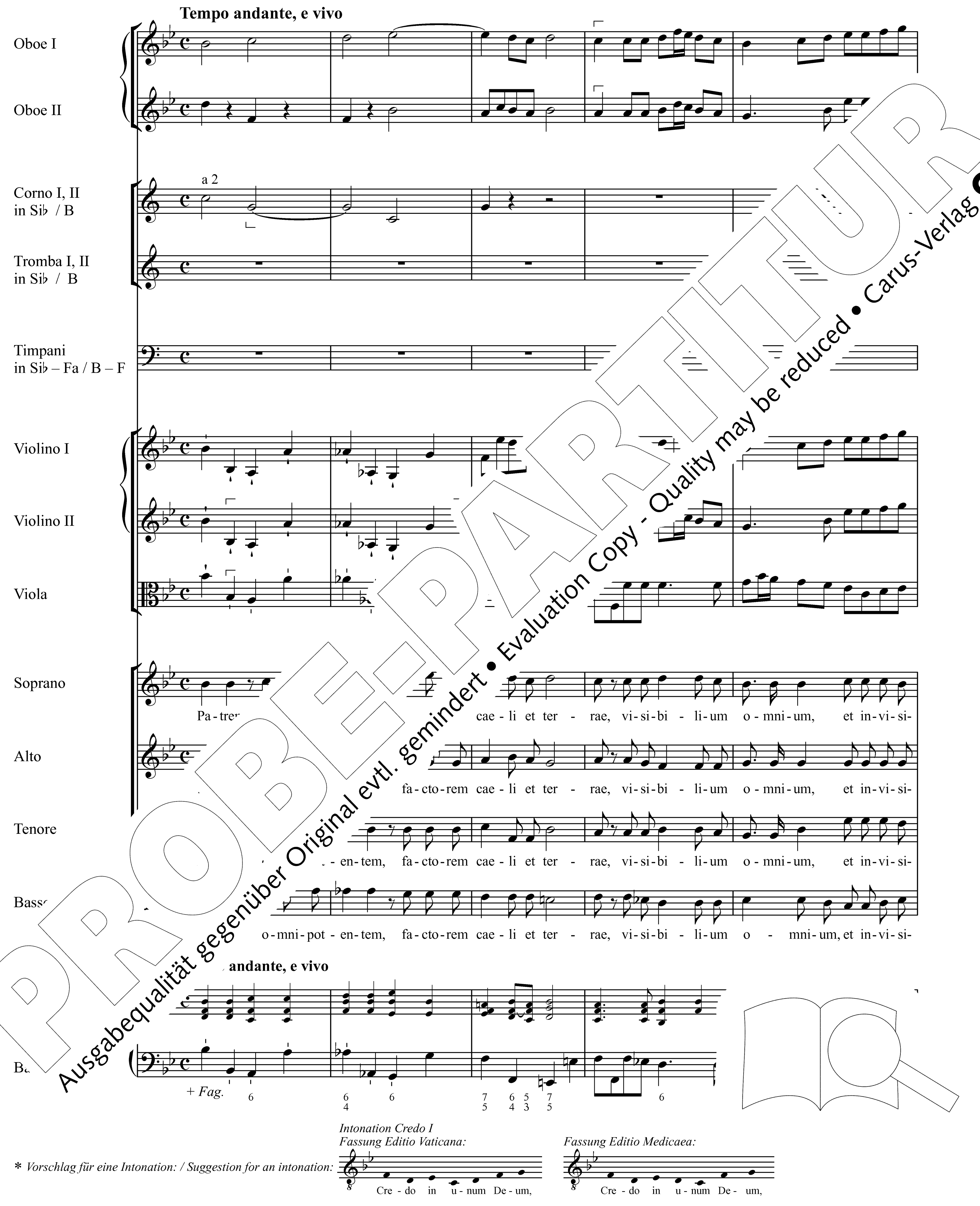

70
men, a - men, a -
men, - - - men, a - men, a - - -
- - - - - men, a - - - - men, a -
- - - - - - men, a - - - - -


75
tr
p
f
- men, a - men, a - men, a - men, a -
- men. a - - - men, a - men, a -
- men, a -
men, a - - - - - - - - - men, a -


80
tr
men, a - men, a - - men.
men, - men, a - men, a - men.
a - - - - men, a - men.
men, a - - men, a - - men
5
6

Credo *
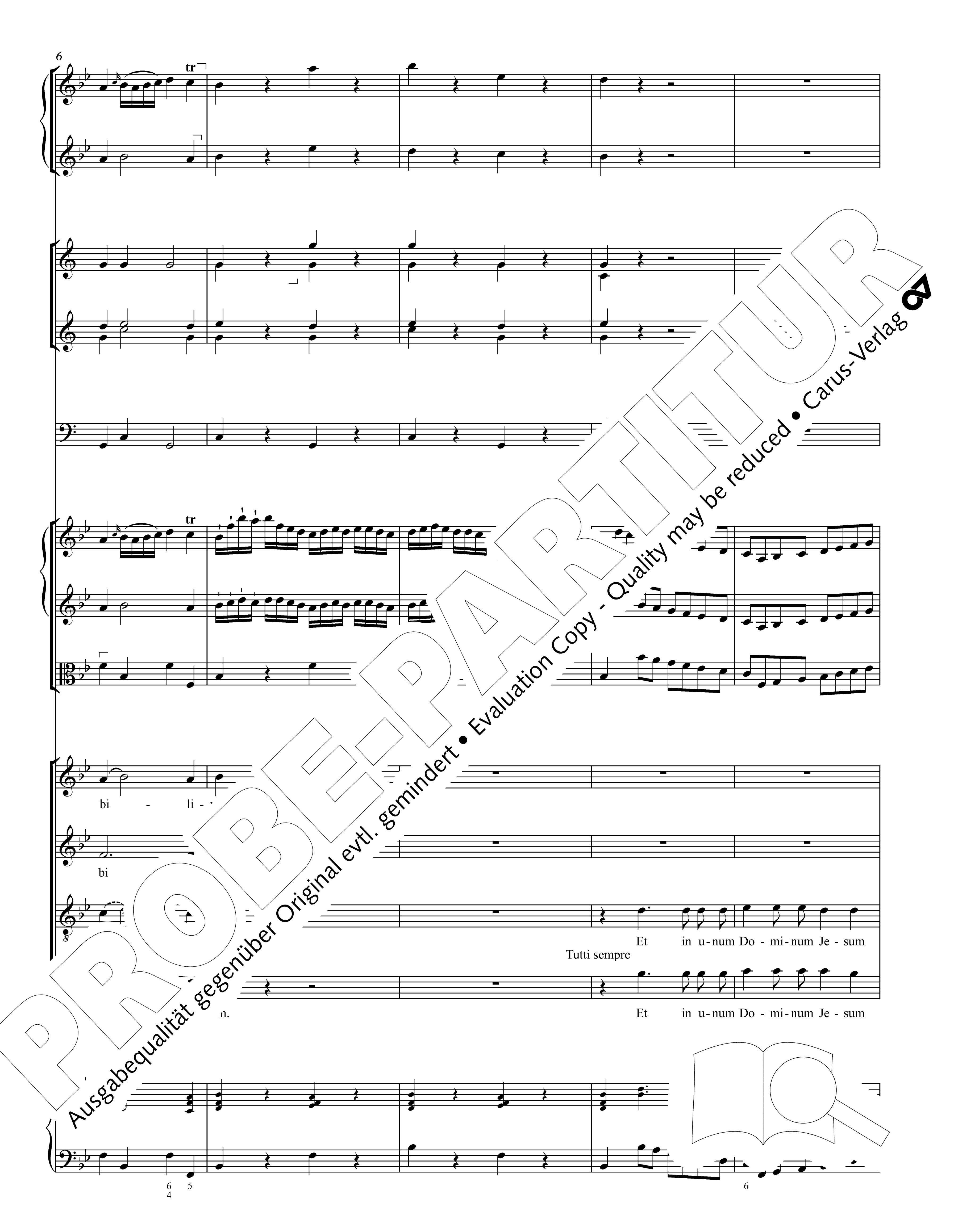
12. Patrem omnipotentem (Coro, Soli SA)
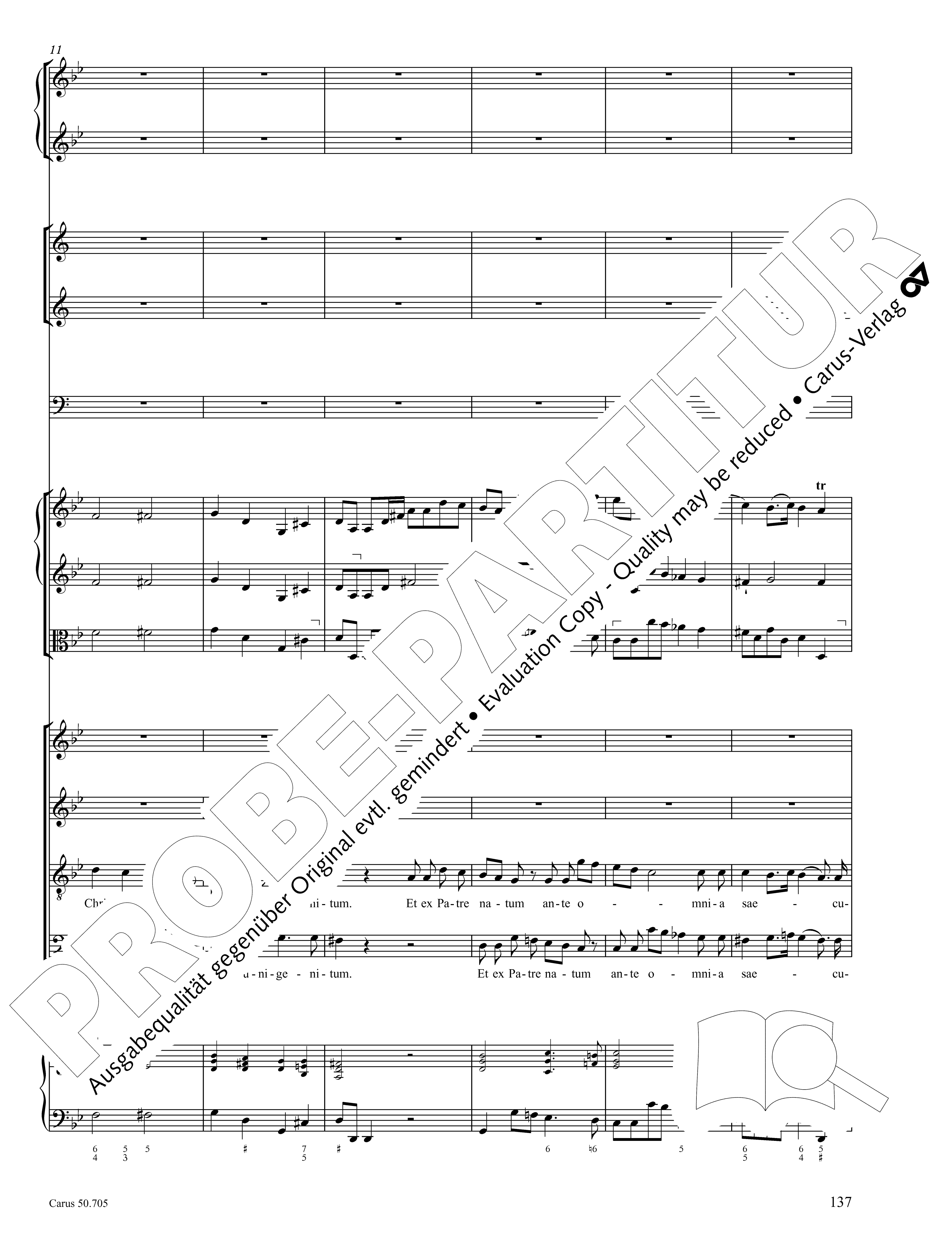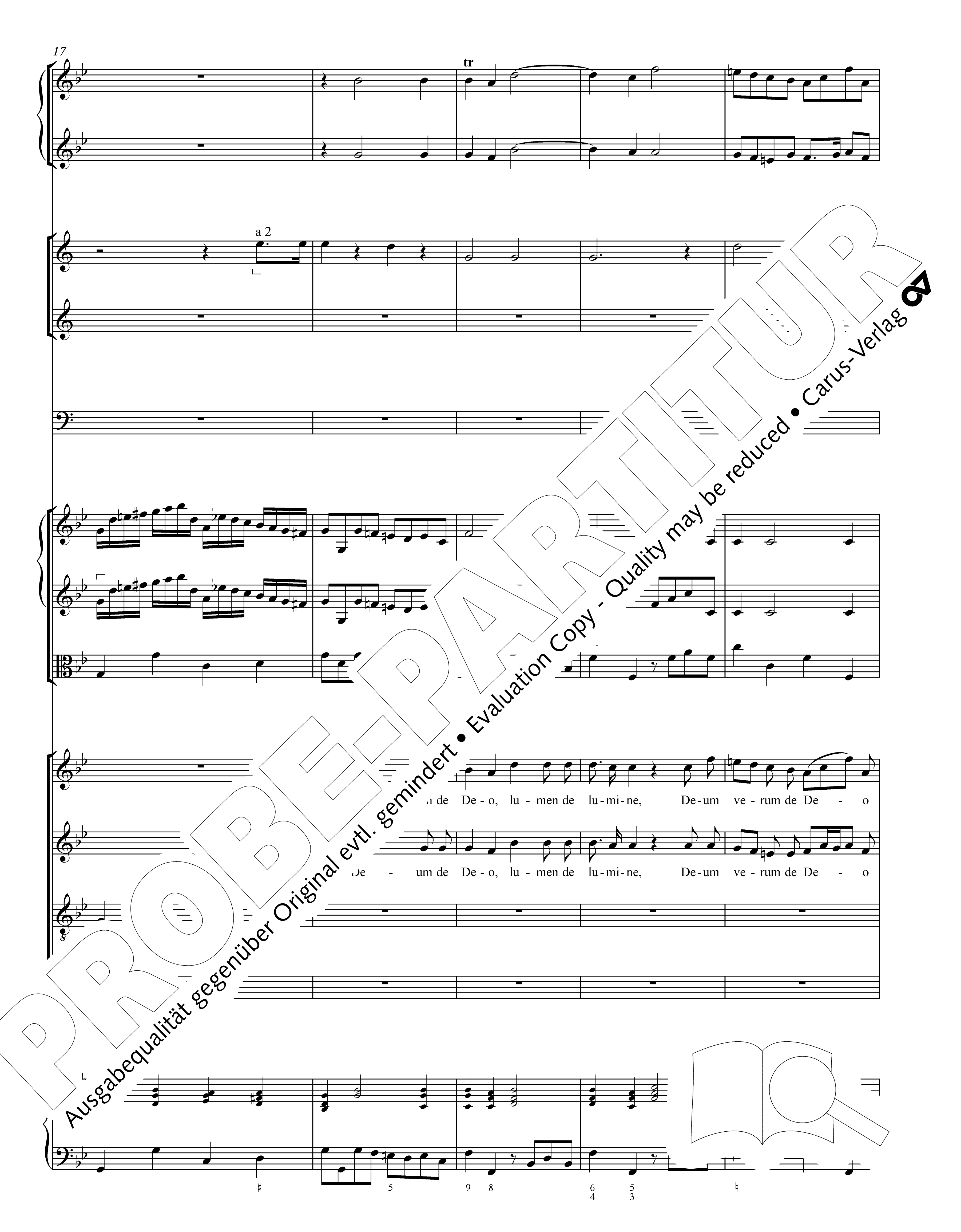


* *Vorschlag für eine Intonation: / Suggestion for an intonation:*
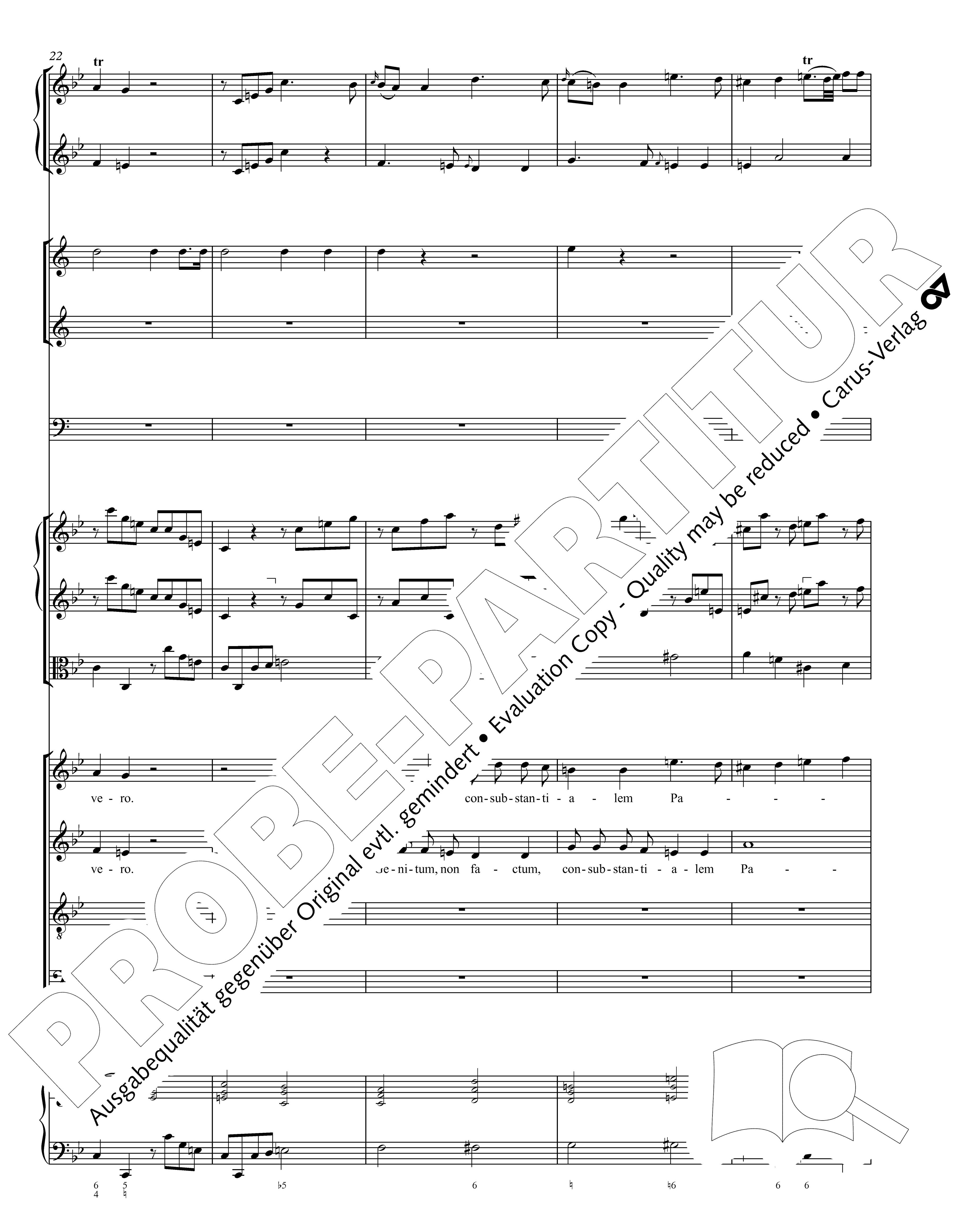
Intonation Credo I
Fassung Editio Vaticana:
Cre - do in u - num De - um,
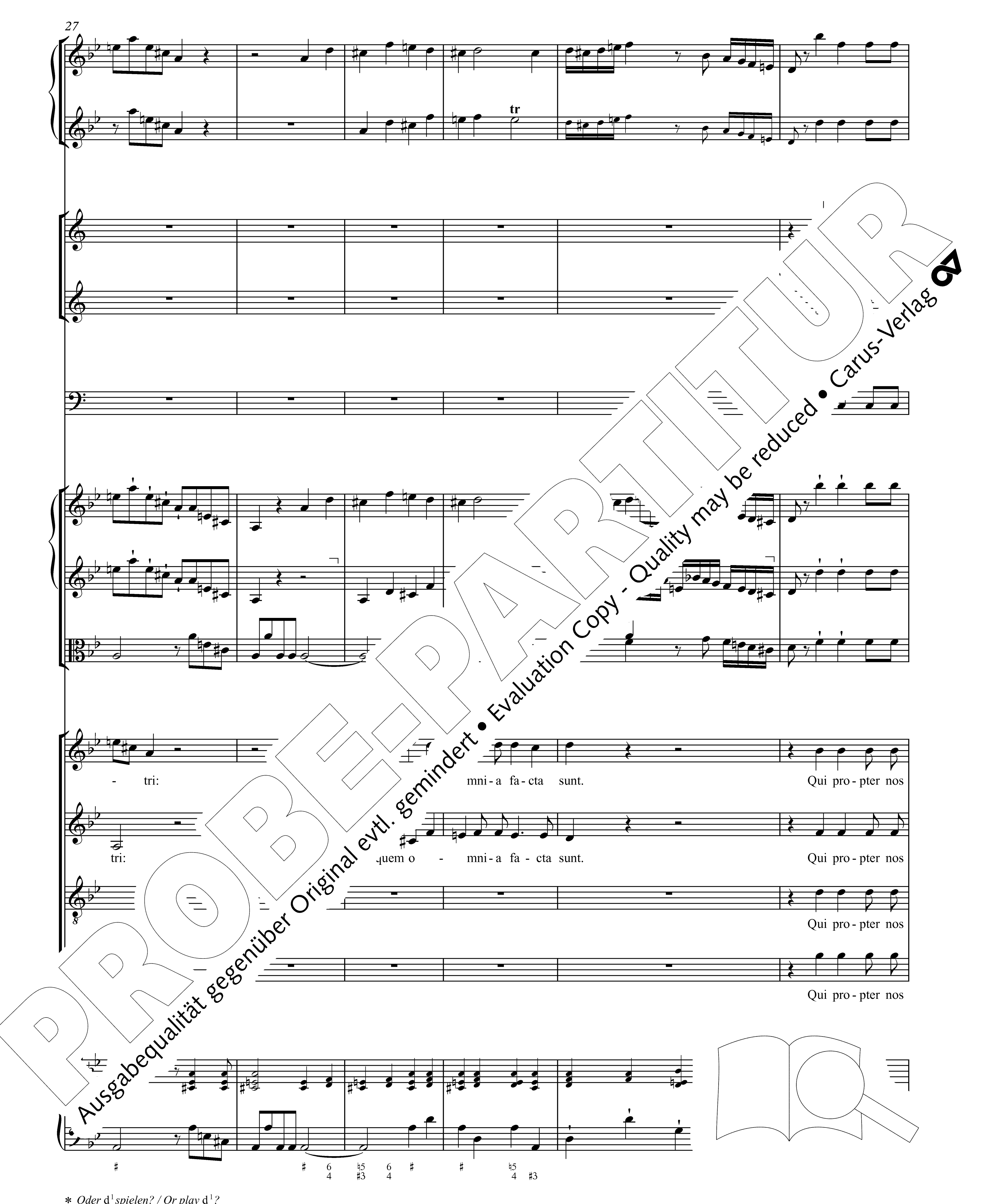
Fassung Editio Medicaea:
Cre - do in u - num De - um,


6
tr
bi - li-
bi
Et in u-num Do-mi-num Je-sum
Tutti sempre
Et in u-num Do-mi-num Je-sum
6 4 5
6
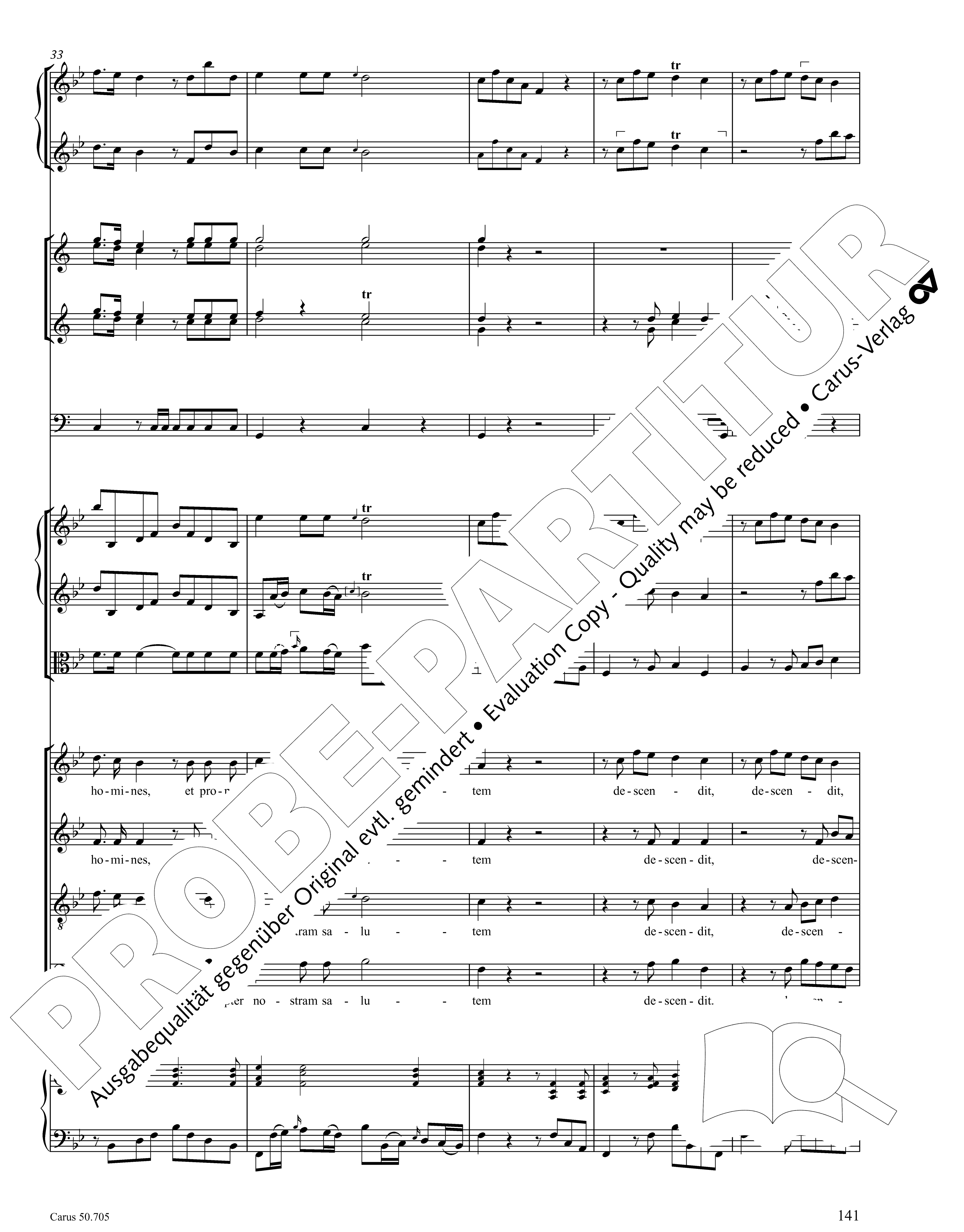

11
Chri-
ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o - - mni-a sae - cu-
u-ni-ge - ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o - mni-a sae - cu-
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


17
tr
a 2
n de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o
♯ 5 9 8 6 4 5 3 ♮
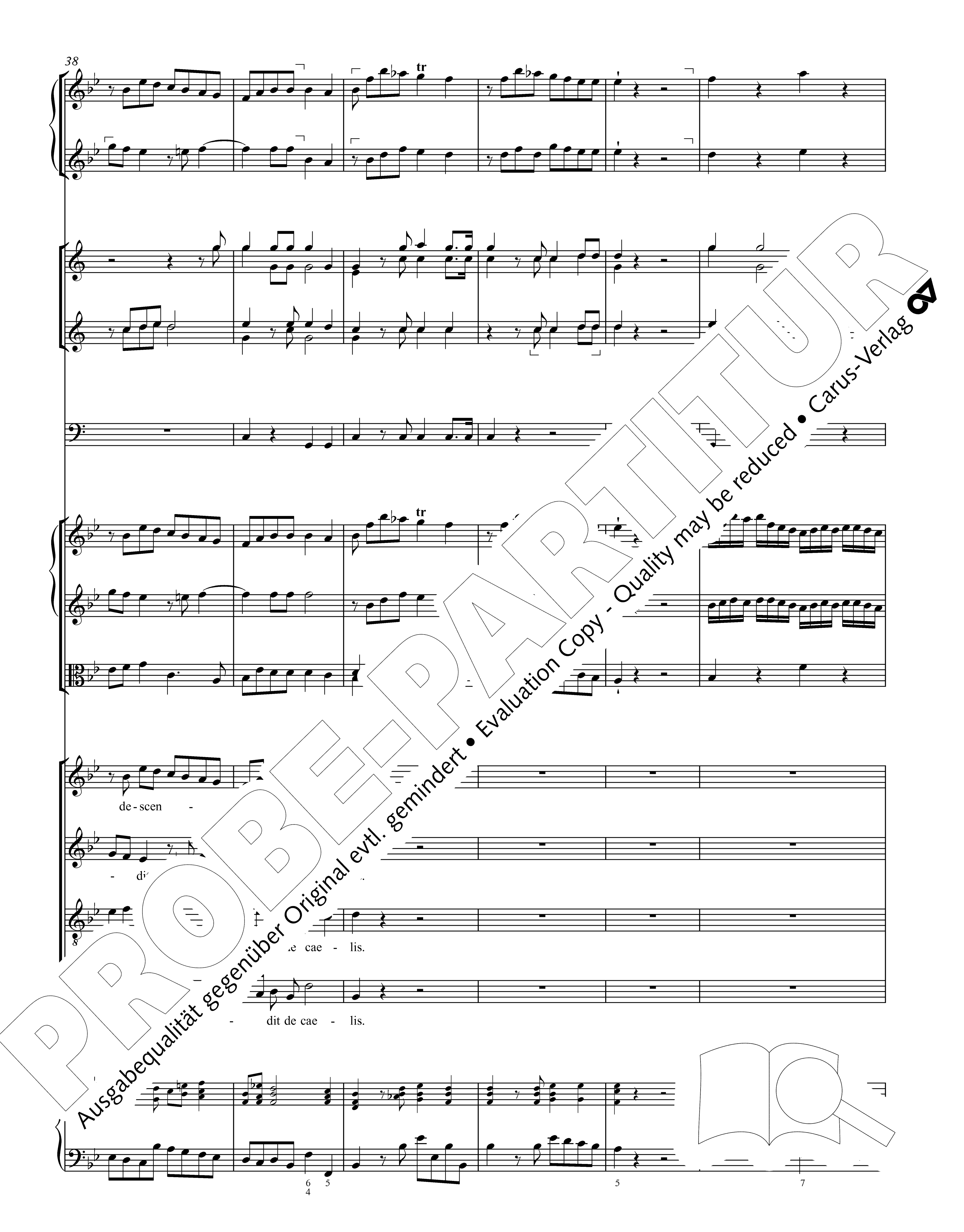

tr
ve - ro.
con-sub-stan-ti - a - lem Pa - - - -
ve - ro.
Ge-ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa - -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
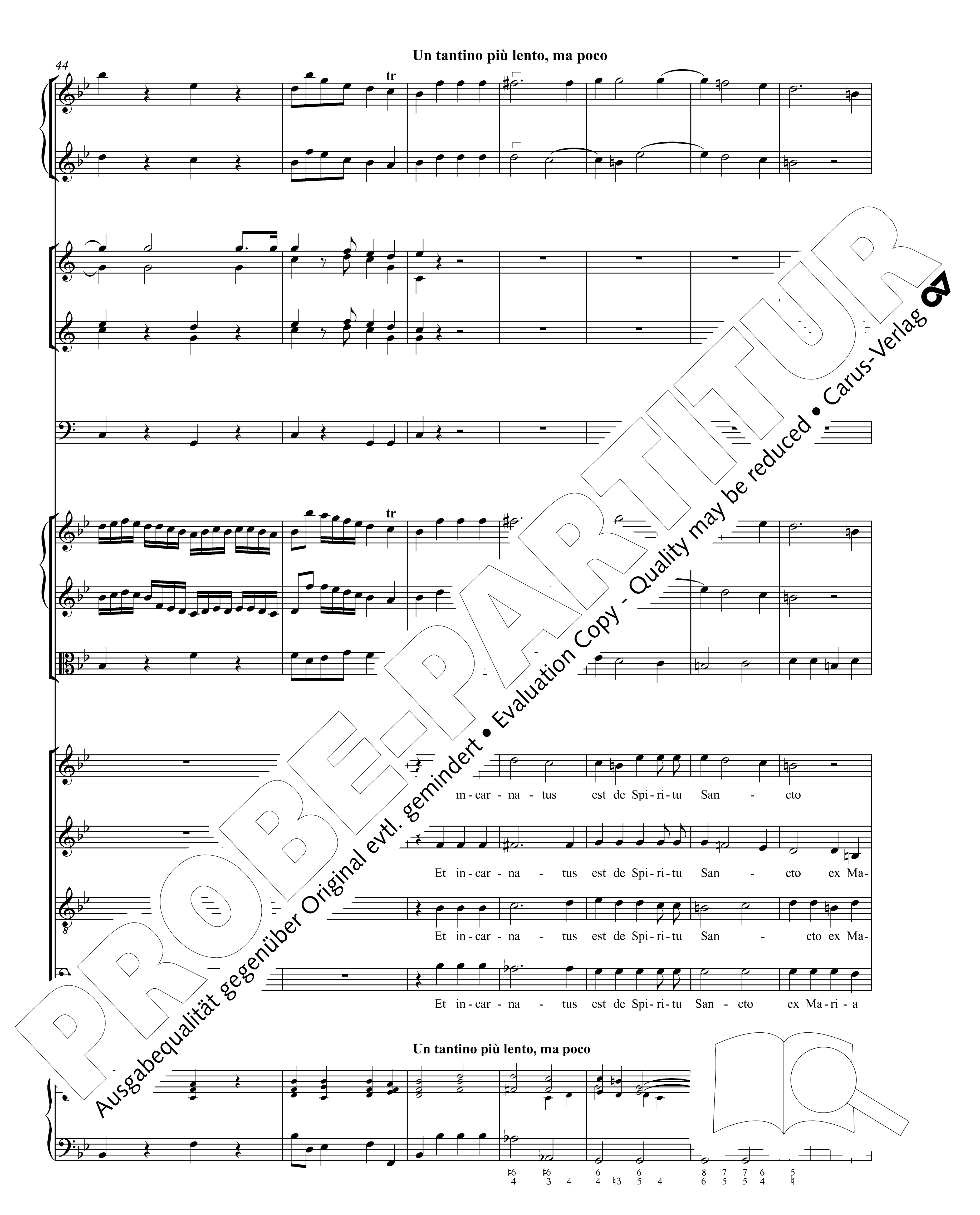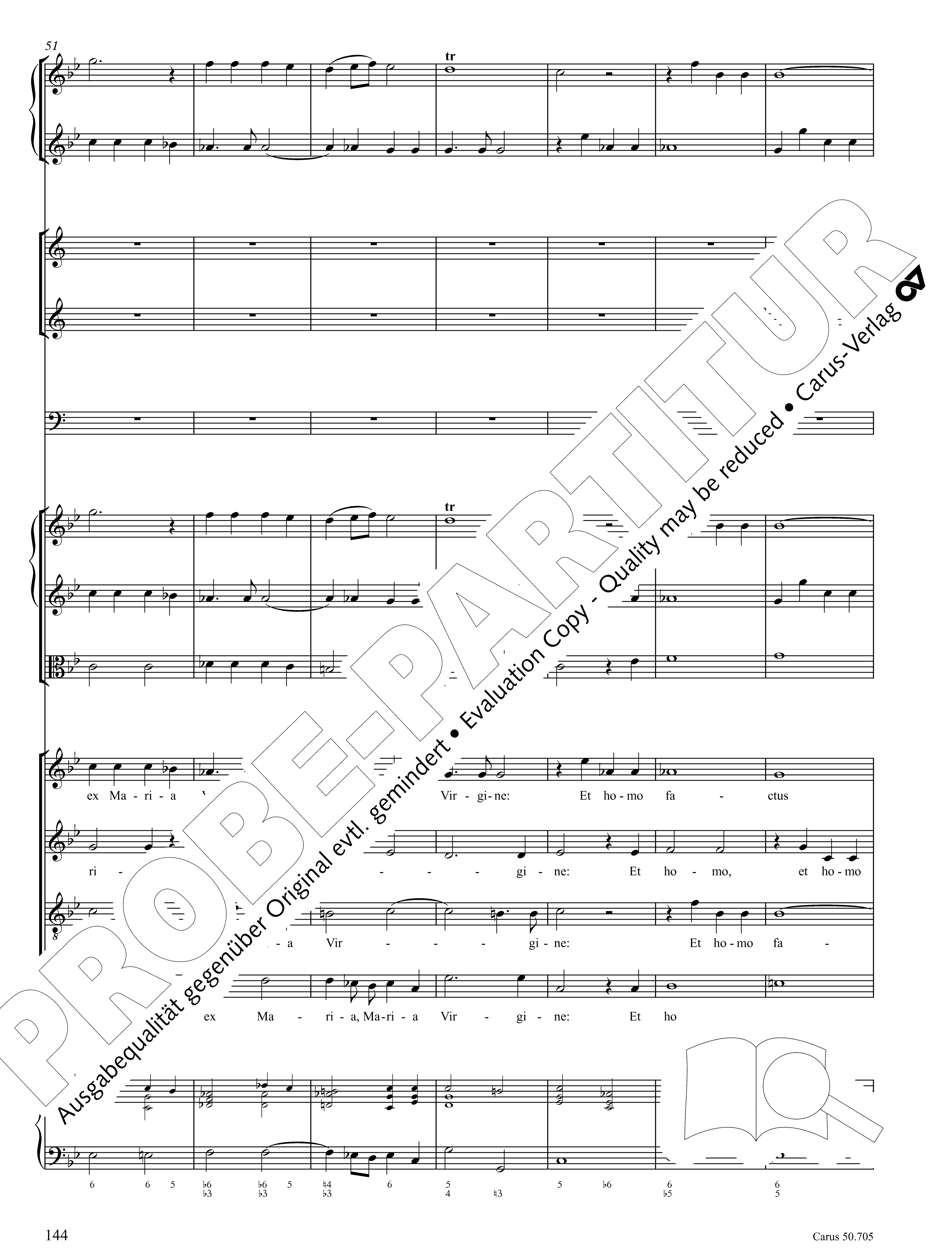


* *Oder* d[1] *spielen? / Or play* d[1]*?*
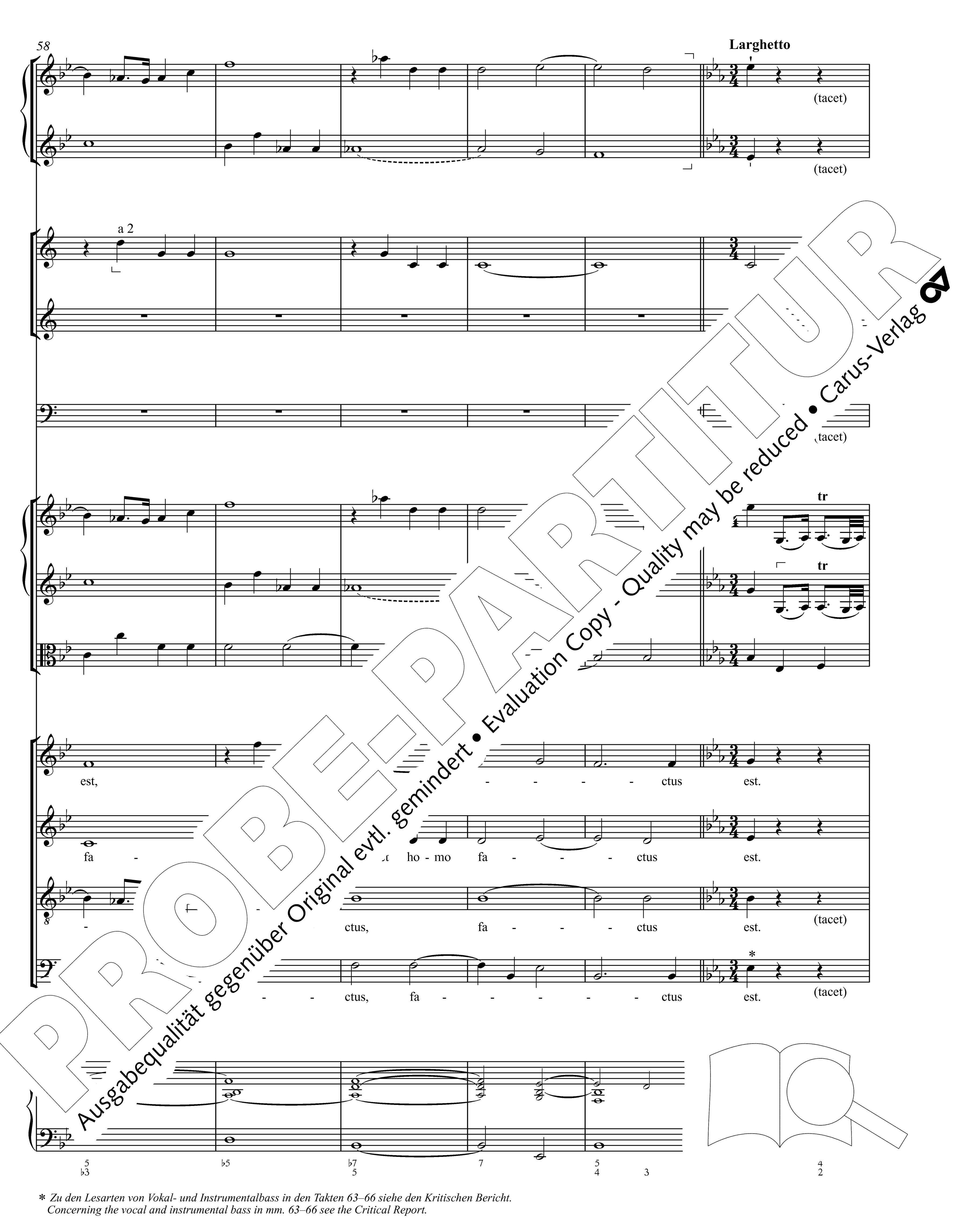


33
ho-mi-nes, et pro-r
tem
de-scen - dit,
de-scen - dit,
ho-mi-nes,
tem
de-scen-dit,
de-scen-
tram sa-lu - - tem
de-scen-dit,
de-scen -
pter no-stram sa-lu - - tem
de-scen-dit.
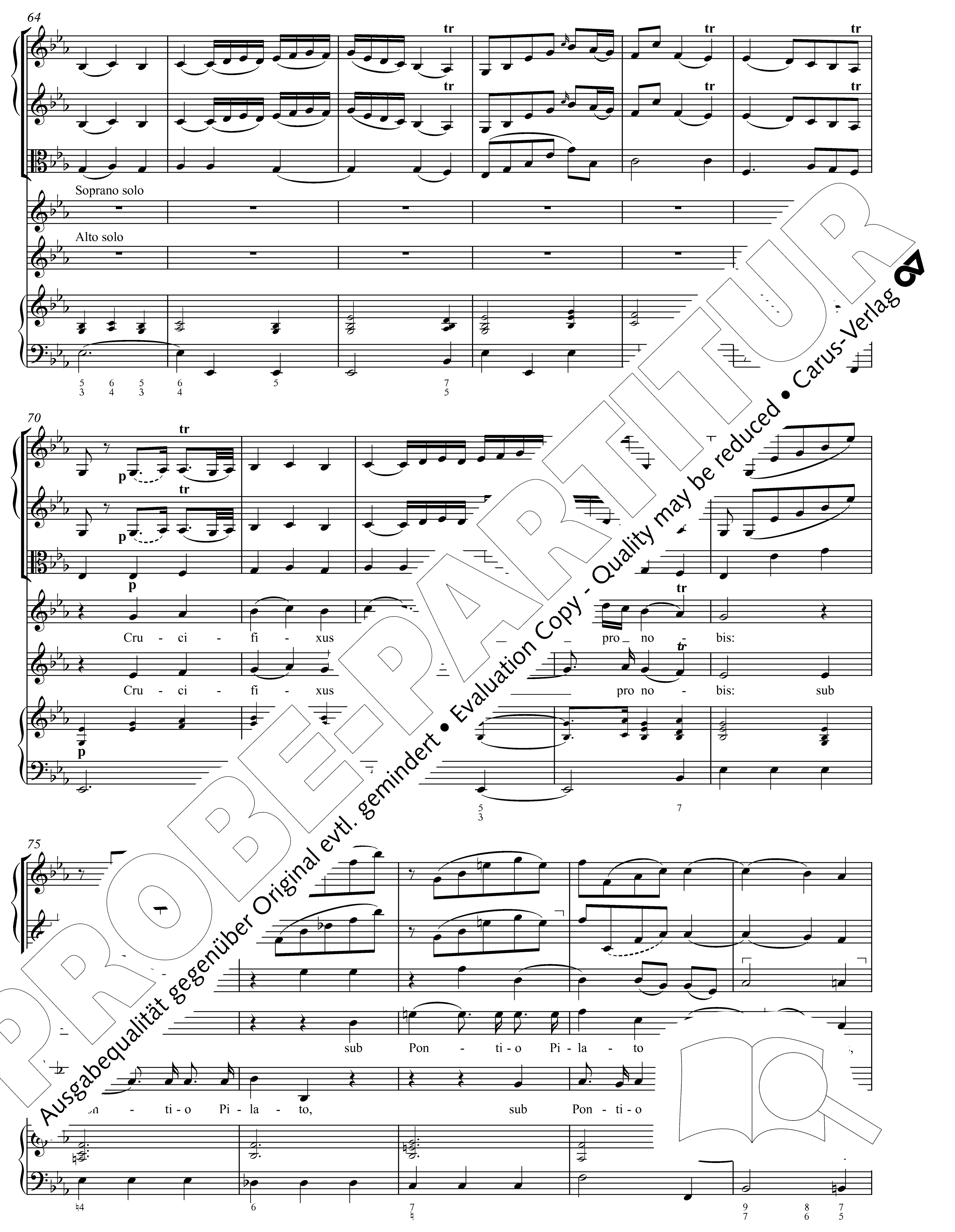

38
tr
tr
de - scen -
- dit de cae - lis.
- dit de cae - lis.
6
4
5
5
7
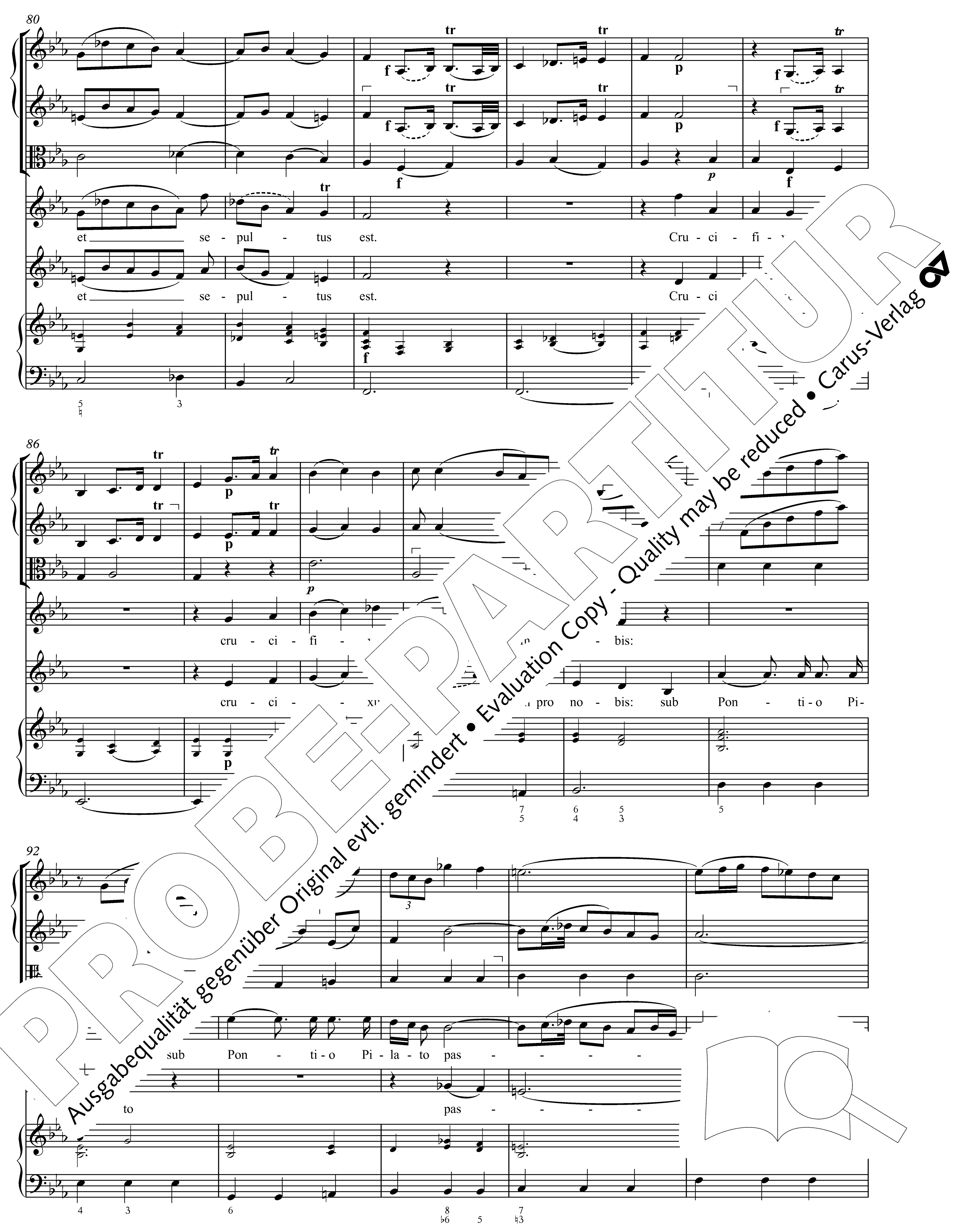

Un tantino più lento, ma poco
44
tr
tr
ın-car-na-tus est de Spi-ri-tu San - cto
Et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San - cto ex Ma-
Et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San - cto ex Ma-
Et in-car-na - tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a
Un tantino più lento, ma poco
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
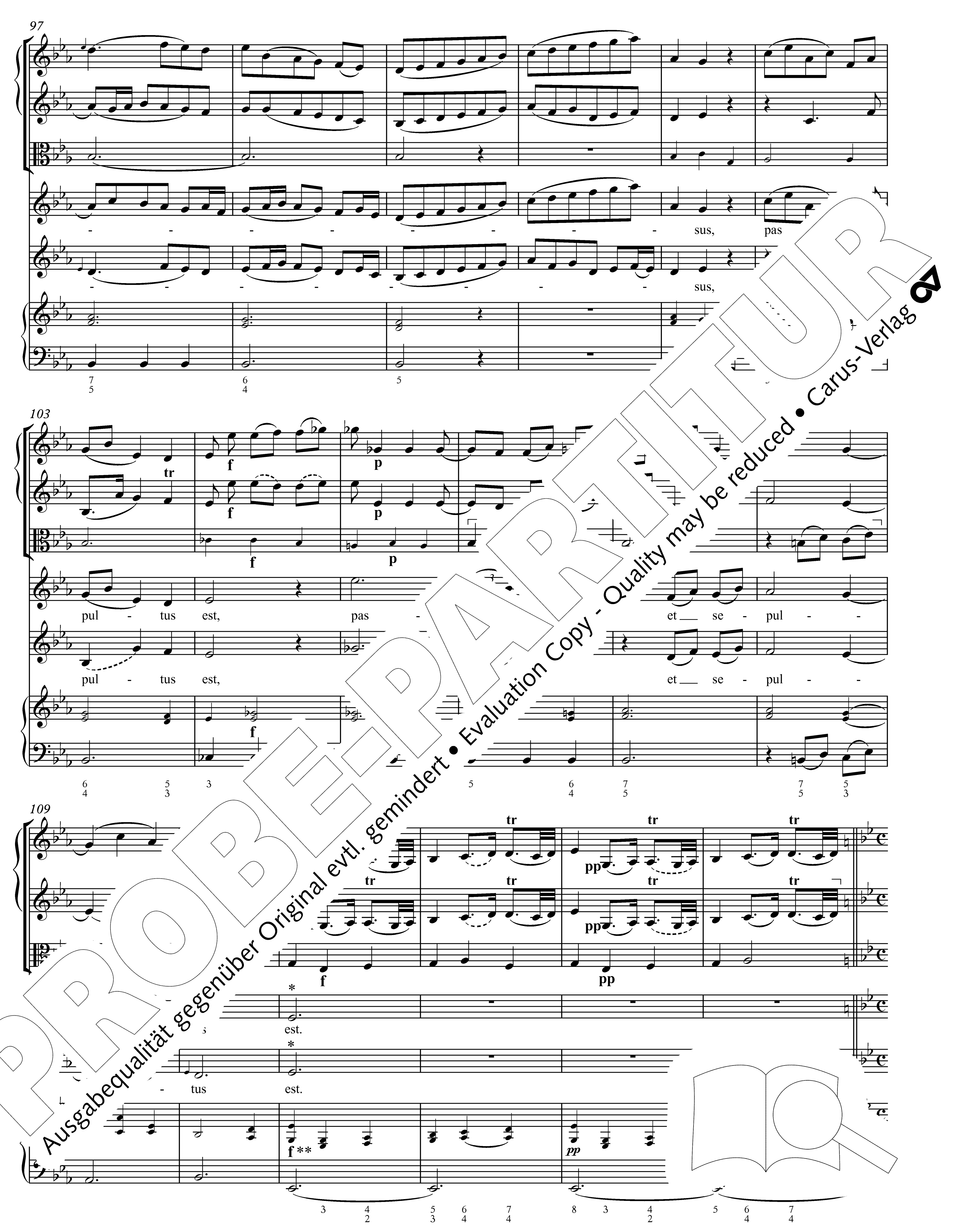

51
tr
tr
ex Ma-ri-a
Vir-gi-ne:
Et ho-mo fa - ctus
ri-
gi-ne:
Et ho-mo,
et ho-mo
-a Vir
gi-ne:
Et ho-mo fa-
ex Ma - ri-a, Ma-ri-a Vir - gi-ne:
Et ho
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* *Zu den Lesarten von Vokal- und Instrumentalbass in den Takten 63–66 siehe den Kritischen Bericht.*
Concerning the vocal and instrumental bass in mm. 63–66 see the Critical Report.
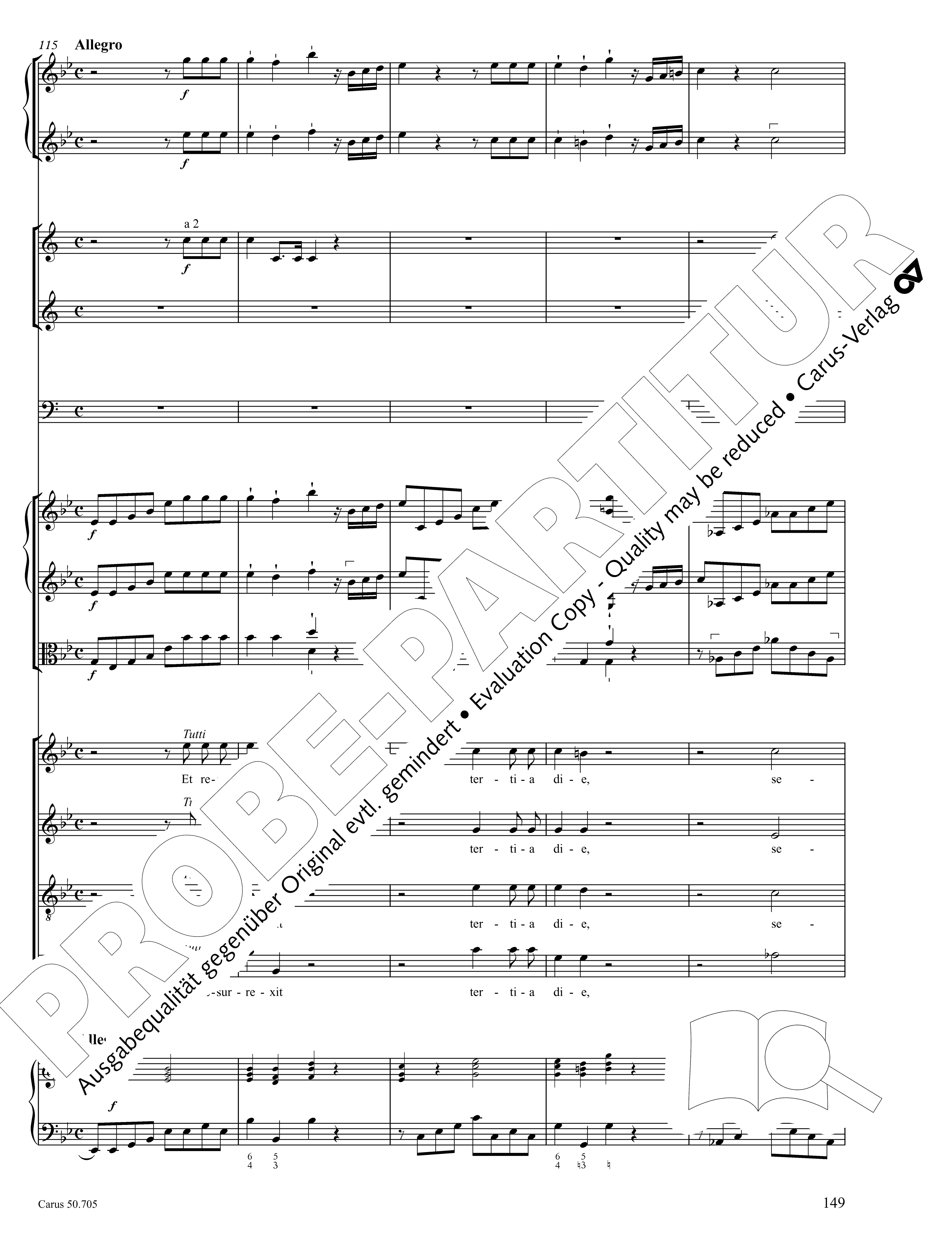

Soprano solo
Alto solo
Cru - ci - fi - xus
pro no - bis:
Cru - ci - fi - xus
pro no - bis: sub
sub Pon - ti - o Pi - la - to
Pon - ti - o Pi - la - to,
sub Pon - ti - o


80
et se - pul - tus est. Cru - ci - fi -
et se - pul - tus est. Cru - ci
86
cru - ci - fi - bis:
cru - ci - pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -
92
sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -
to pas -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
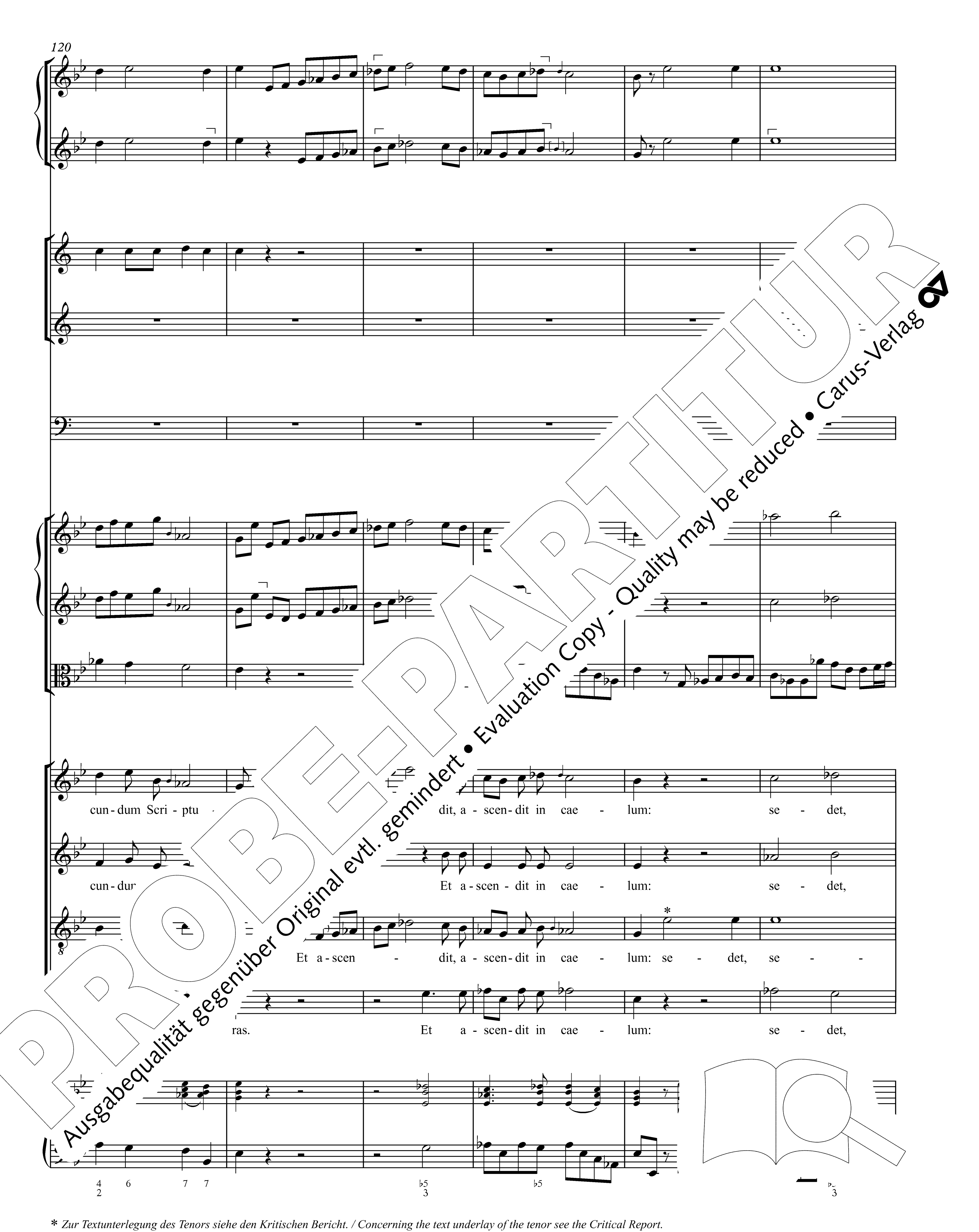


* *Zur Lesart der Singstimmen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the vocal parts see the Critical Report.*
** *Zur Lesart des Generalbasses siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the basso continuo see the Critical Report.*

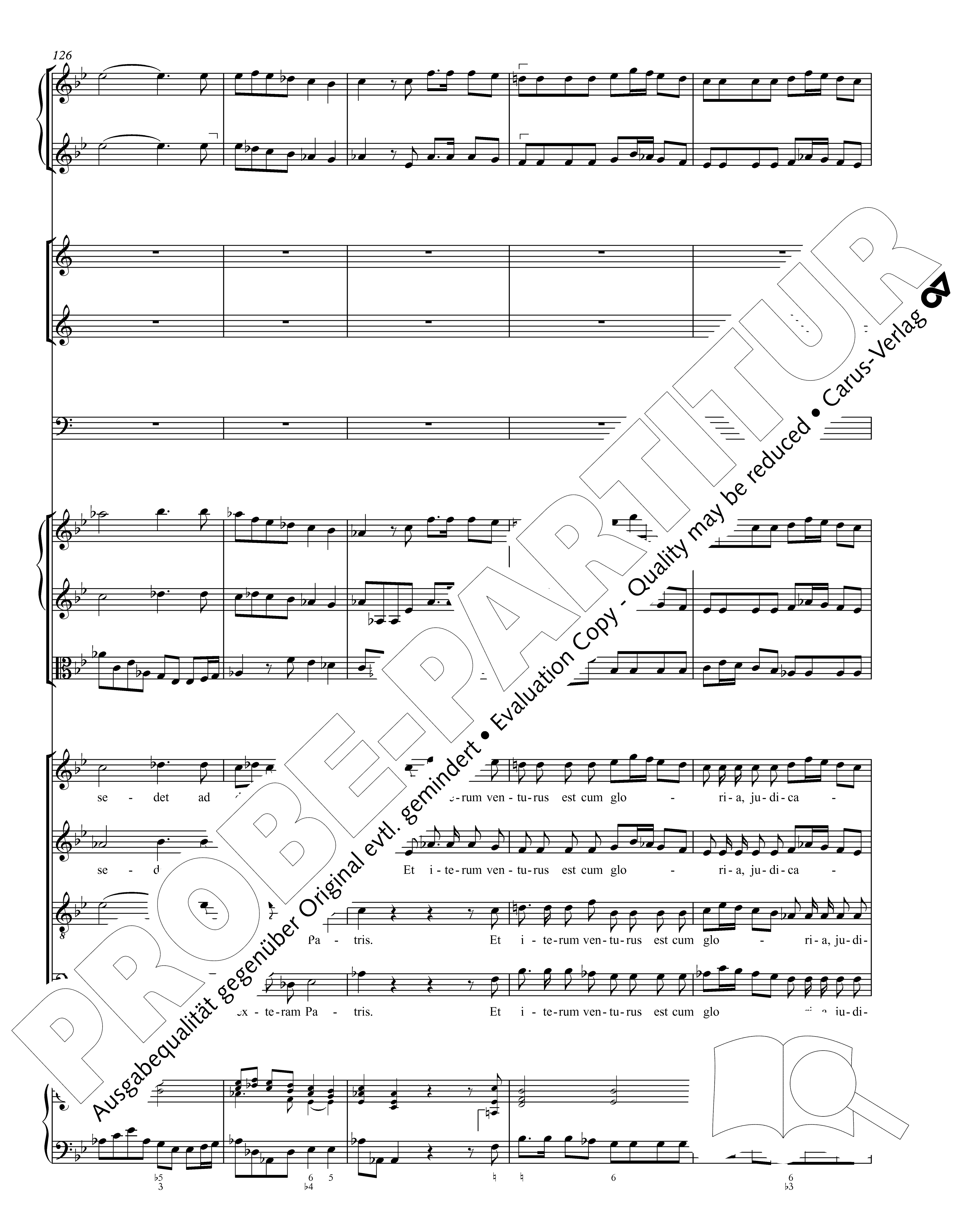
Attacca subito il seguente tempo con brio, e senza il minimo intervallo.
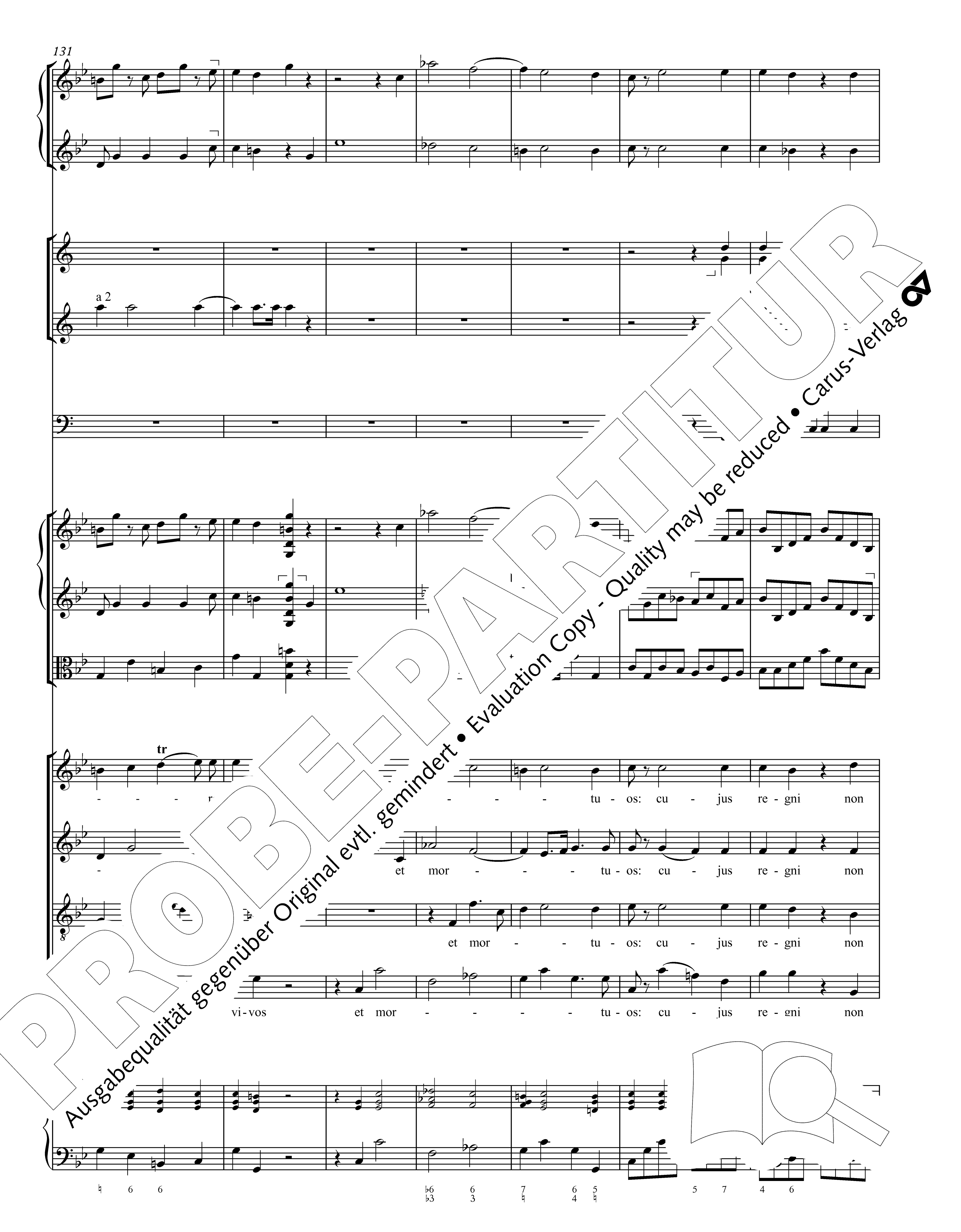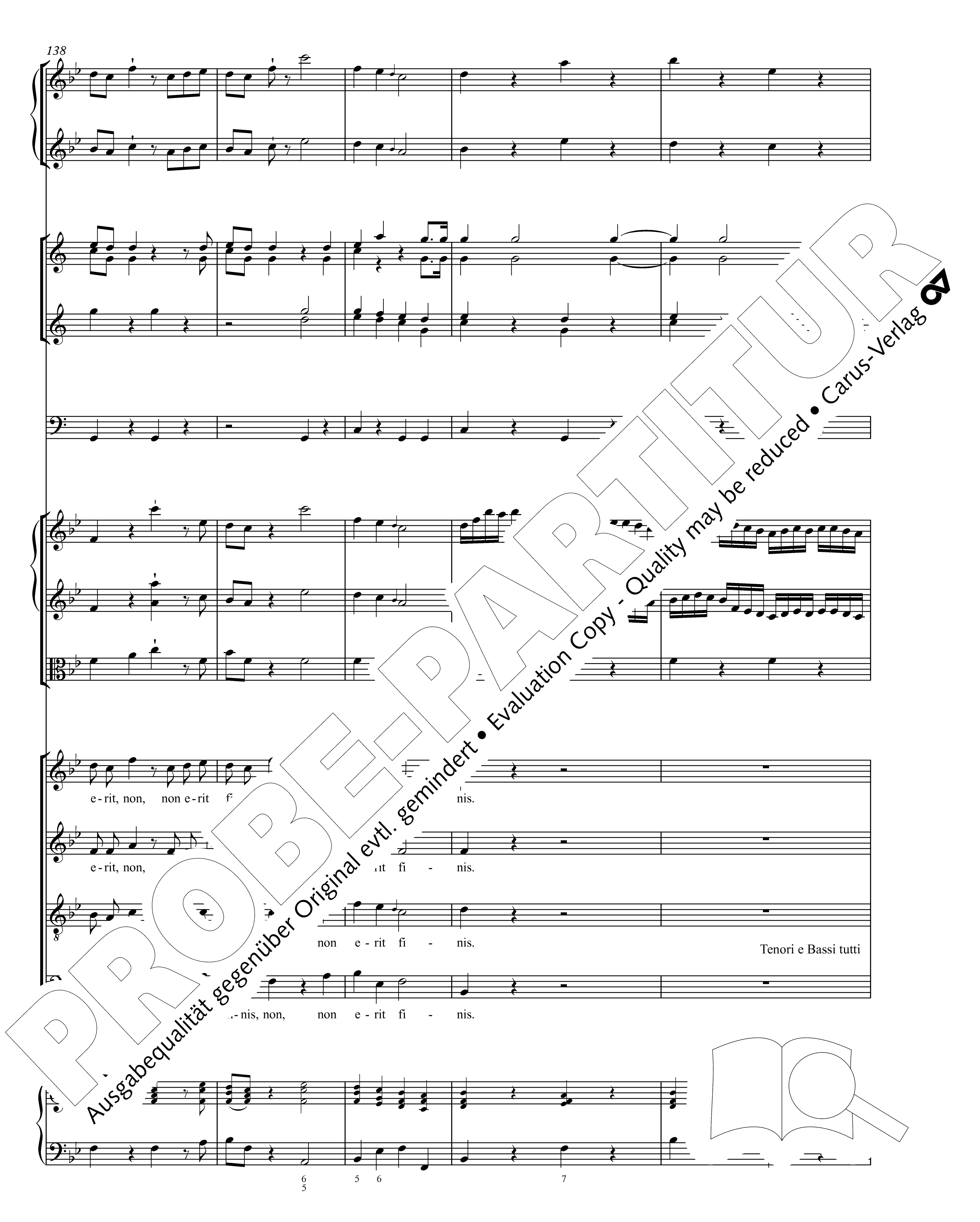


115 Allegro
a 2
Tutti
Et re-
ter - ti - a di - e, se -
-sur - re - xit
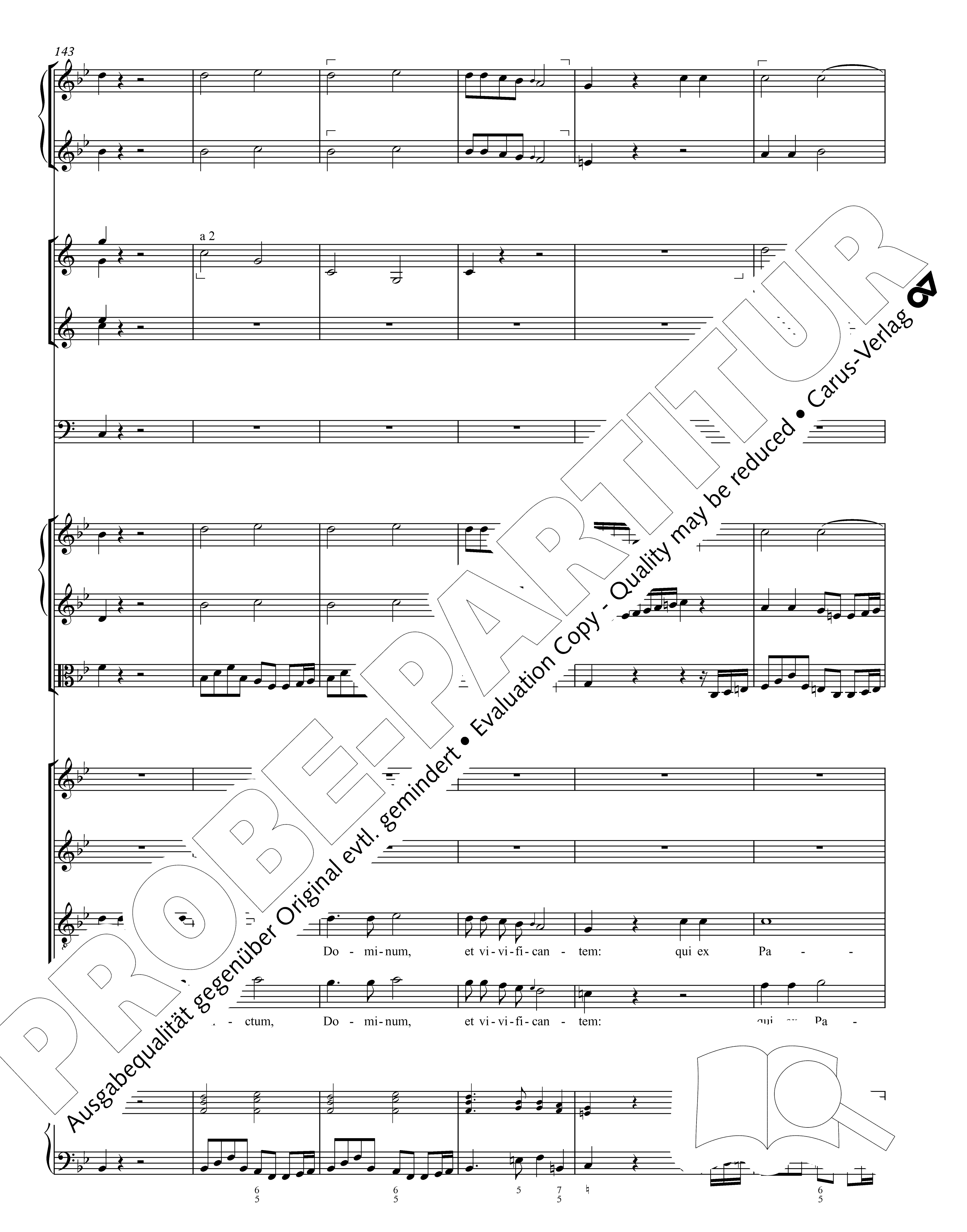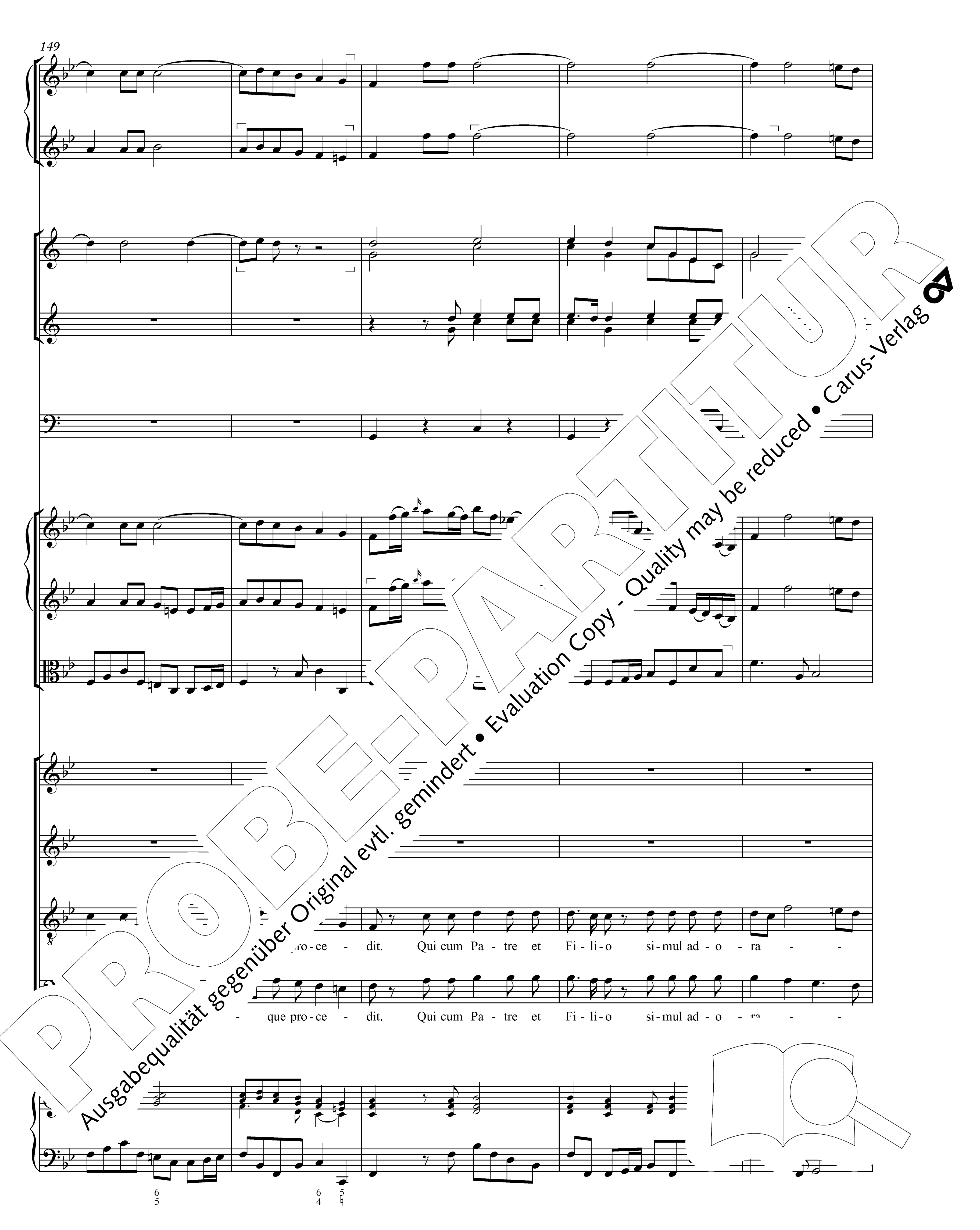


* *Zur Textunterlegung des Tenors siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay of the tenor see the Critical Report.*
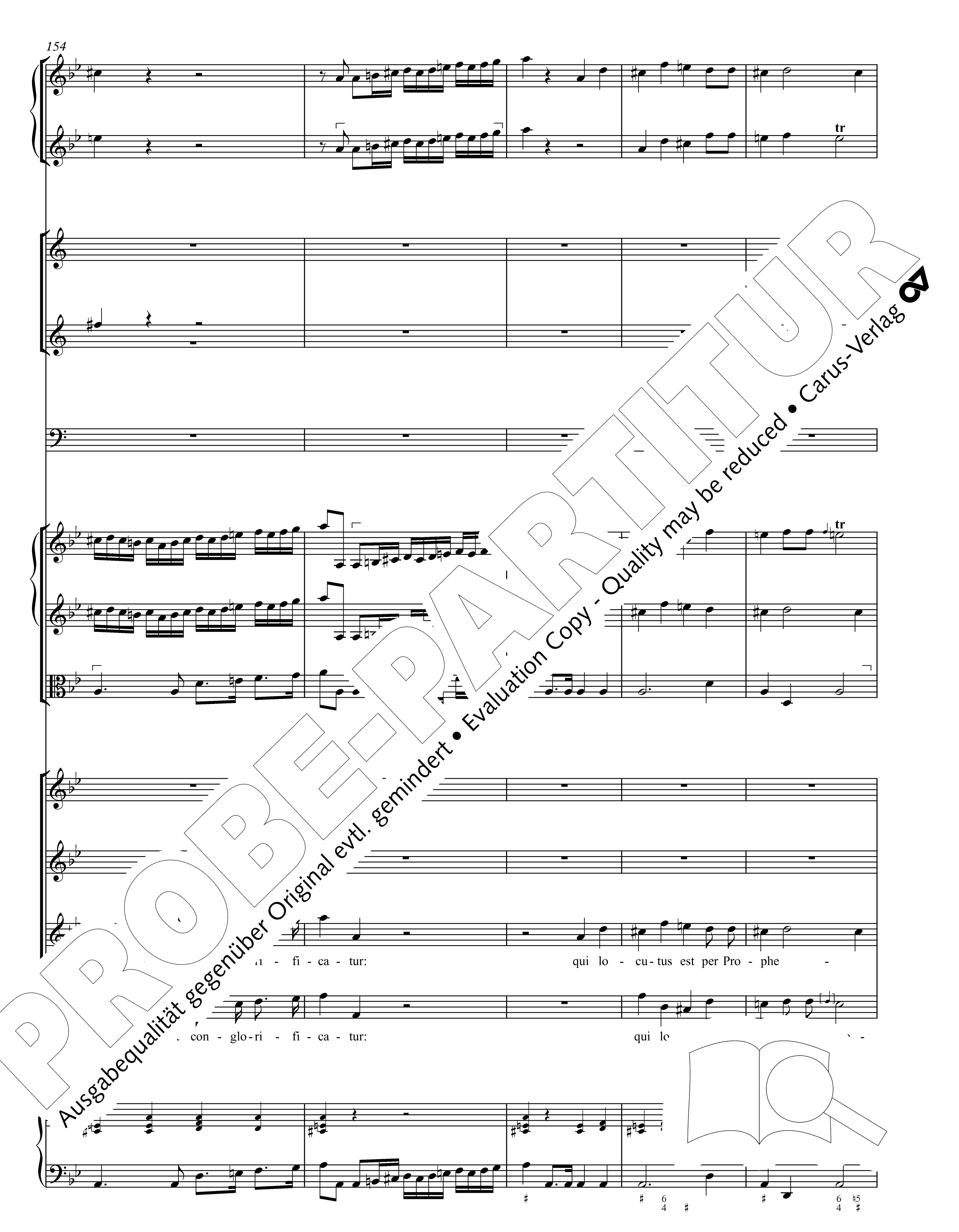

126
se - det ad
-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -
se - d
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -
Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -
ex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo
♭5 3
6 ♭4
5
♮
♮
6
6 ♭3
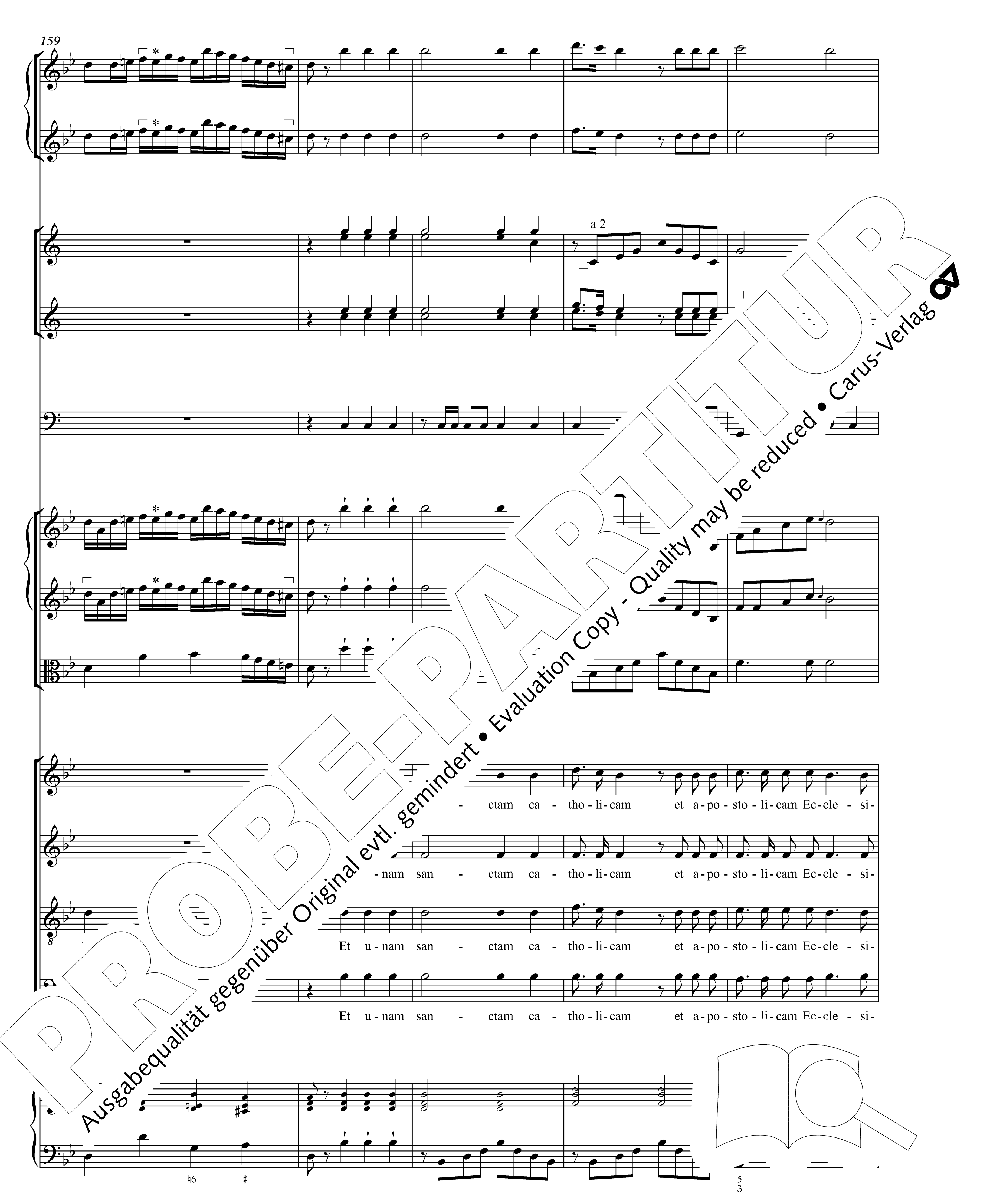

131
a 2
tr
tu - os: cu - jus re - gni non
et mor - - - tu - os: cu - jus re - gni non
et mor - - tu - os: cu - jus re - gni non
vi - vos et mor - - - - - tu - os: cu - jus re - gni non
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


138
e-rit, non, non e-rit
nis.
e-rit, non,
it fi - nis.
non e-rit fi - nis.
Tenori e Bassi tutti
-nis, non, non e-rit fi - nis.
6
5
5 6
7
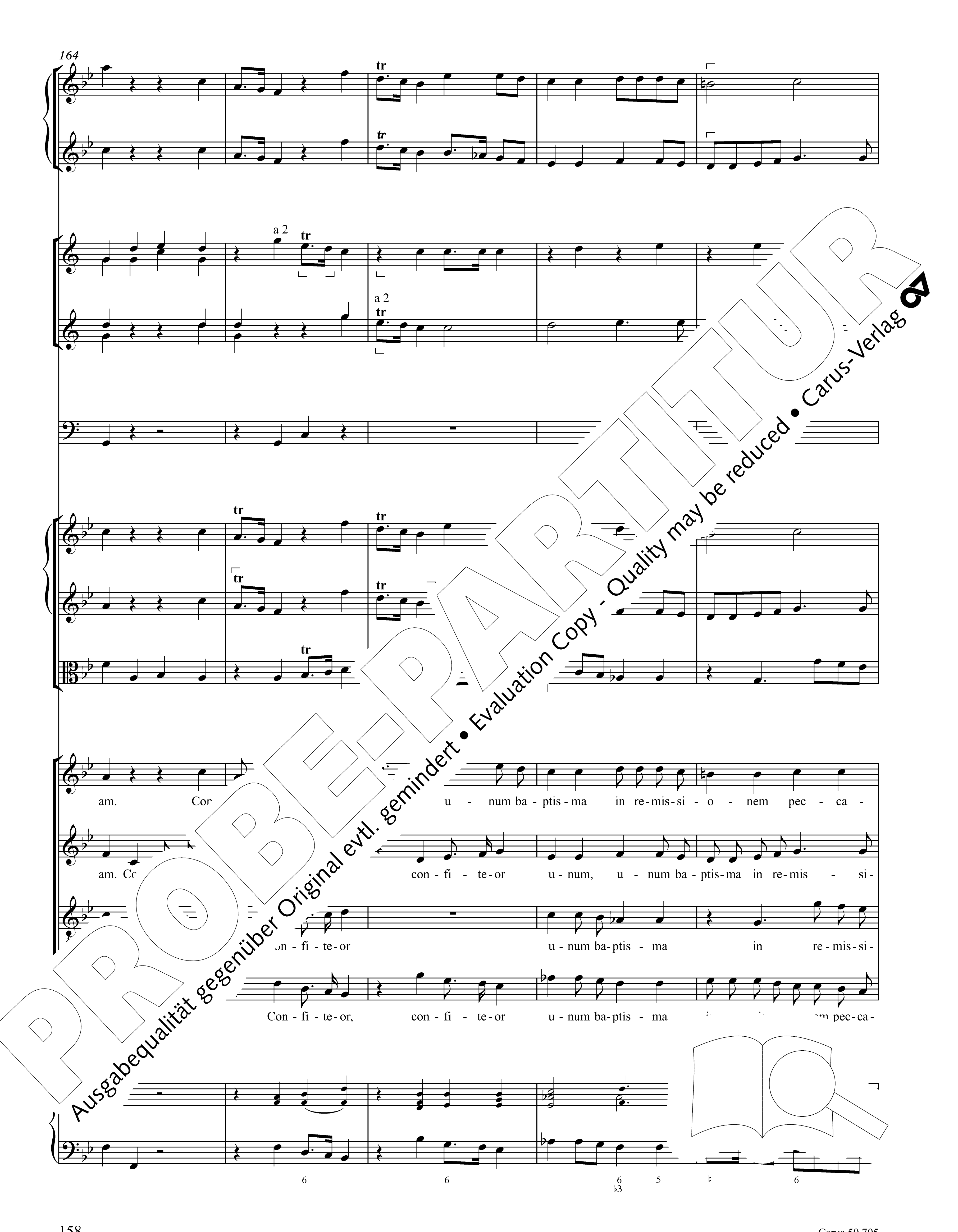

143
a 2
Do - mi-num, et vi-vi-fi-can - tem: qui ex Pa - -
ctum, Do - mi-num, et vi-vi-fi-can - tem:
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
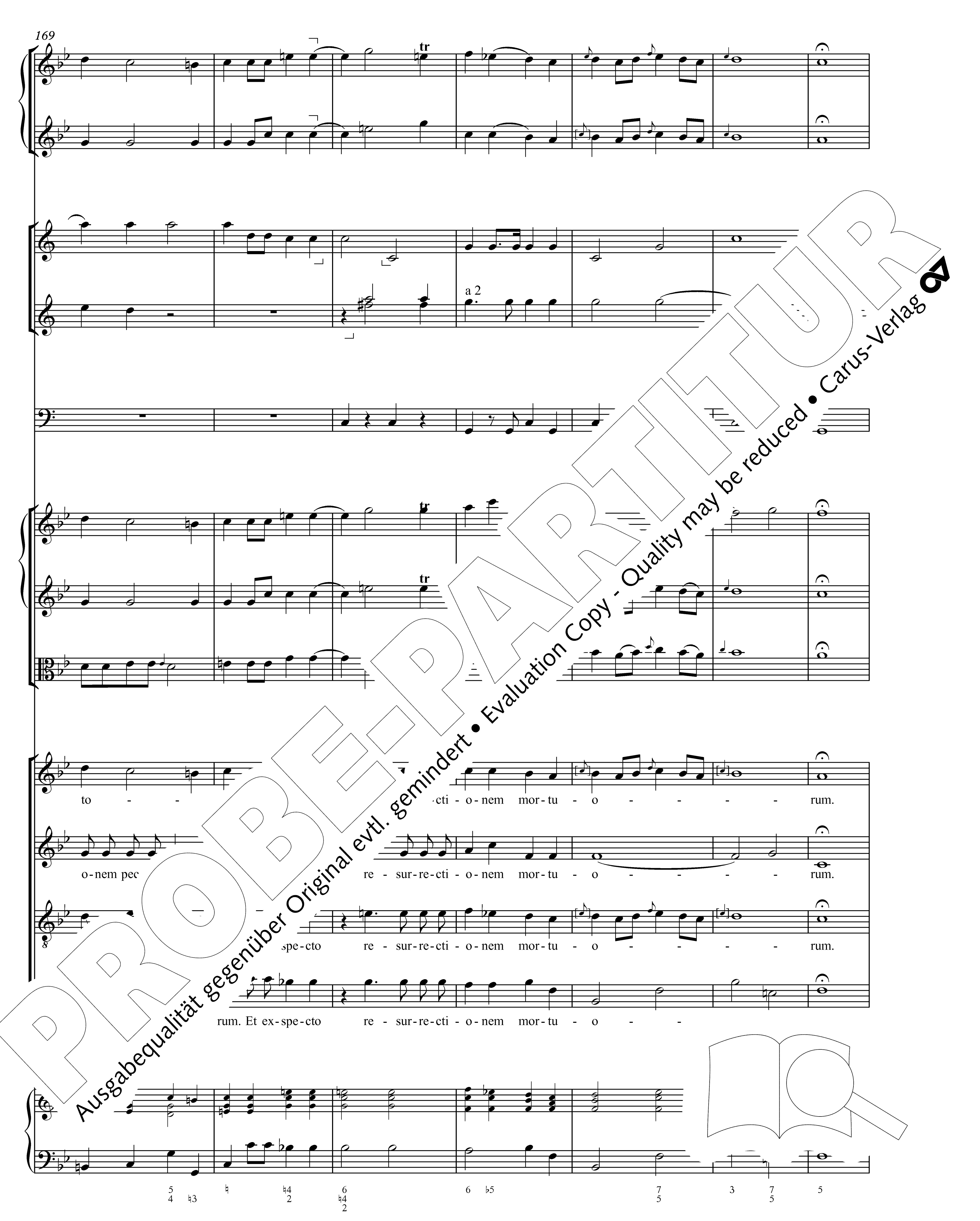

149
pro-ce - dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra - -
que pro-ce - dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra - -
6 5
6 4
5 ♮

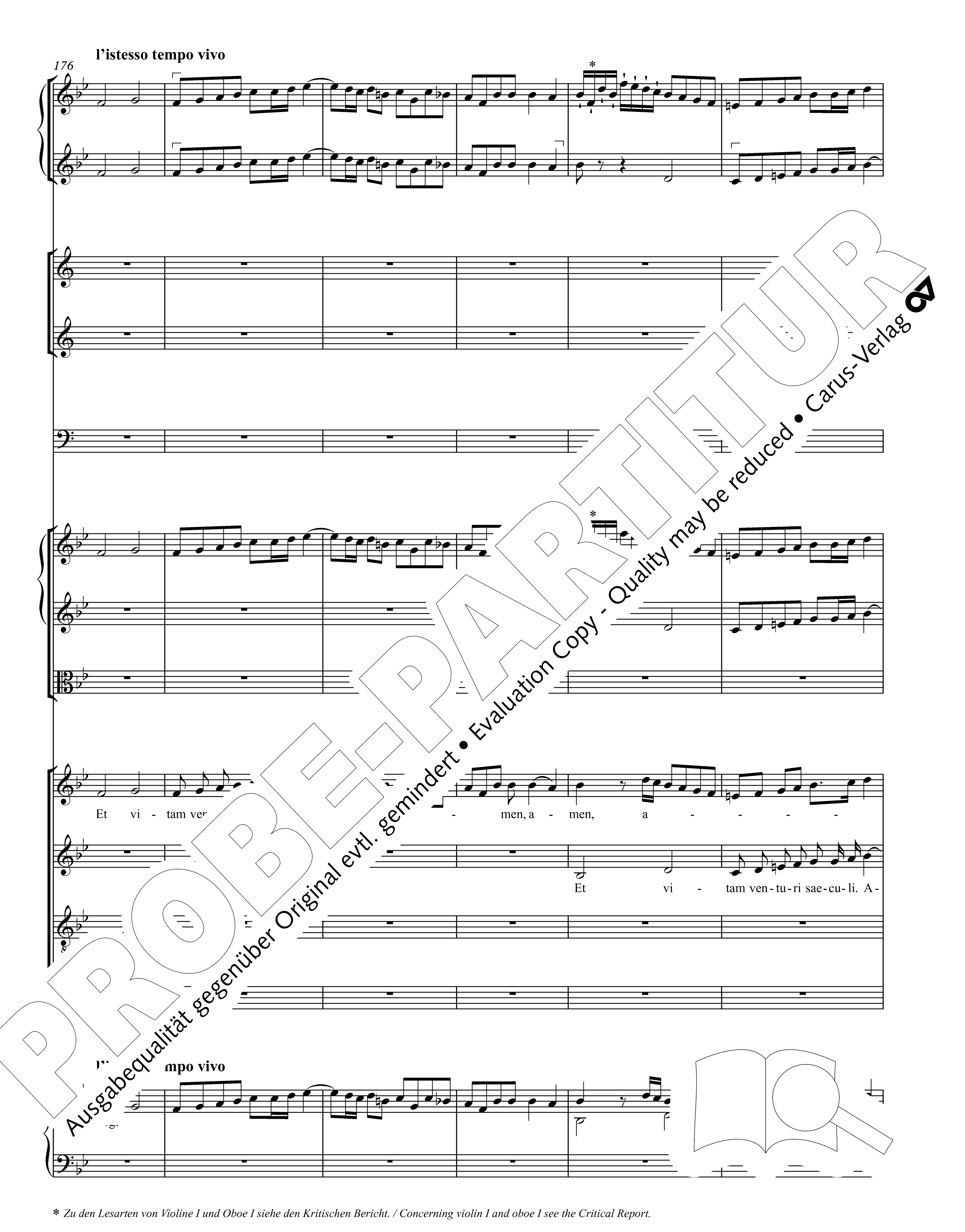

154
fi - ca - tur:
qui lo - cu - tus est per Pro - phe -
con - glo - ri - fi - ca - tur:
qui lo
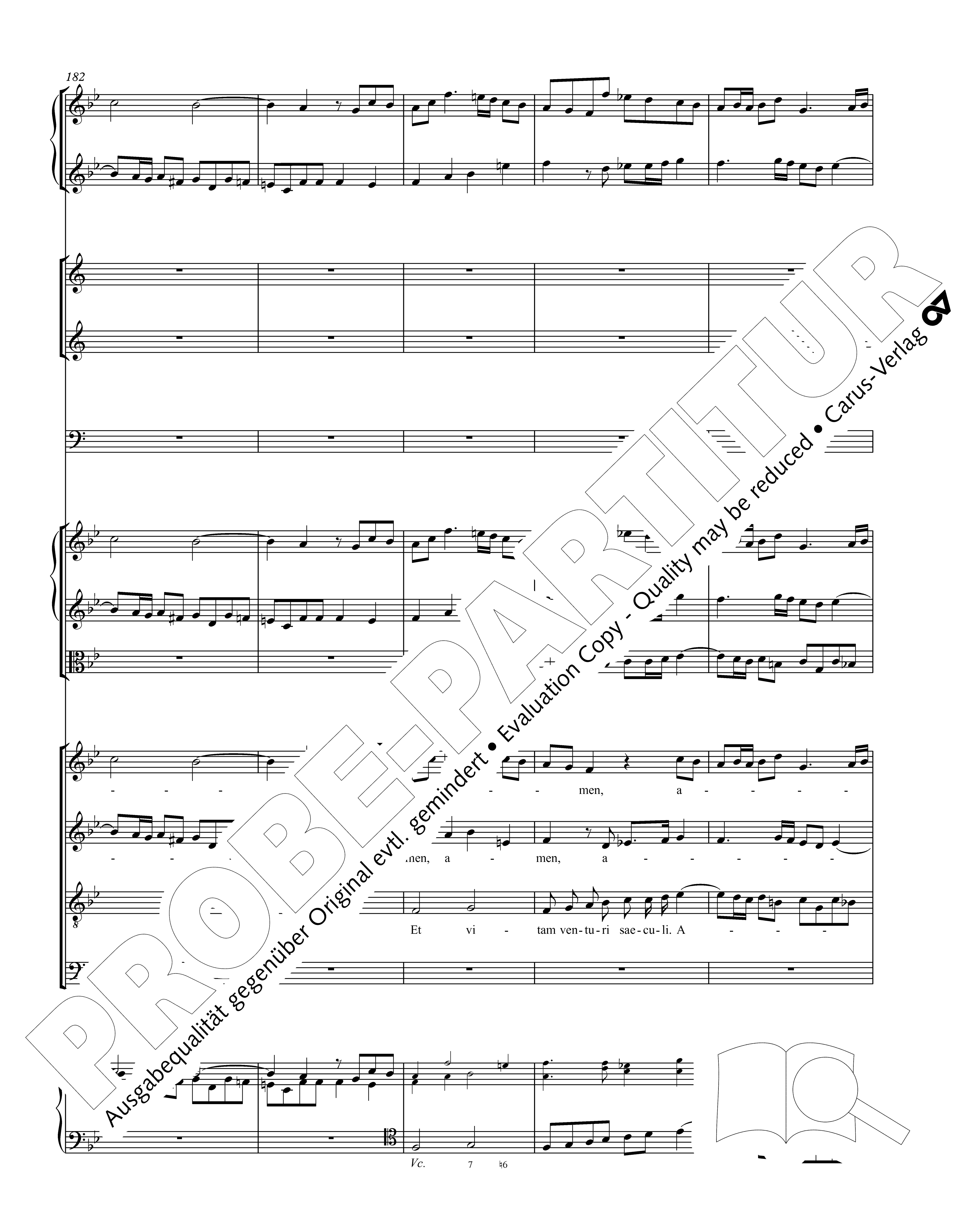


* *Zur Lesart von Oboen und Violinen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the oboes and violins see the Critical Report.*
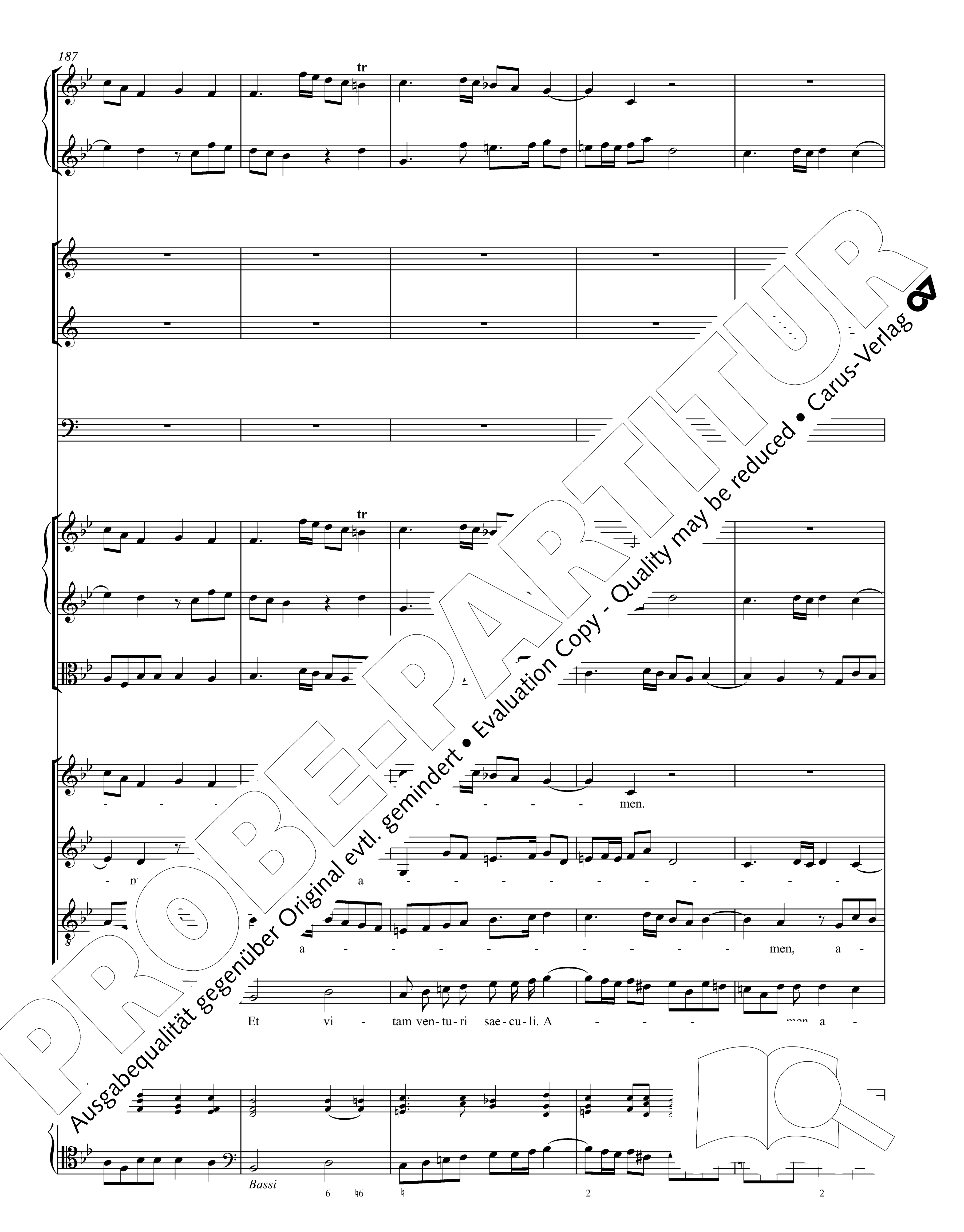

164
tr
a 2
am. Cor
u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca -
am. Co
con - fi - te - or u - num, u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -
on - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -
Con - fi - te - or, con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma
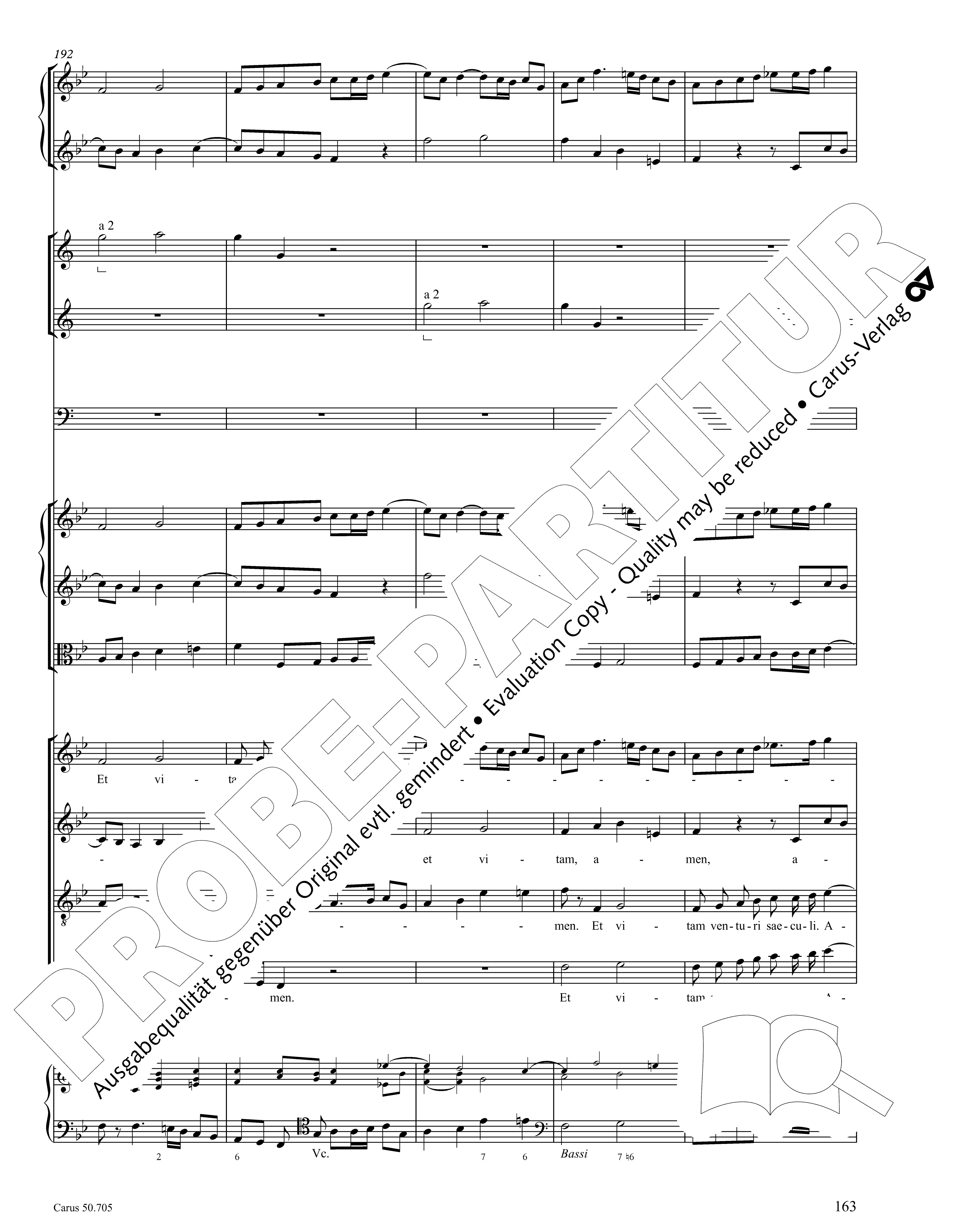

169
tr
a 2
to
-cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum.
o - nem pec
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum.
spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum.
rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - -
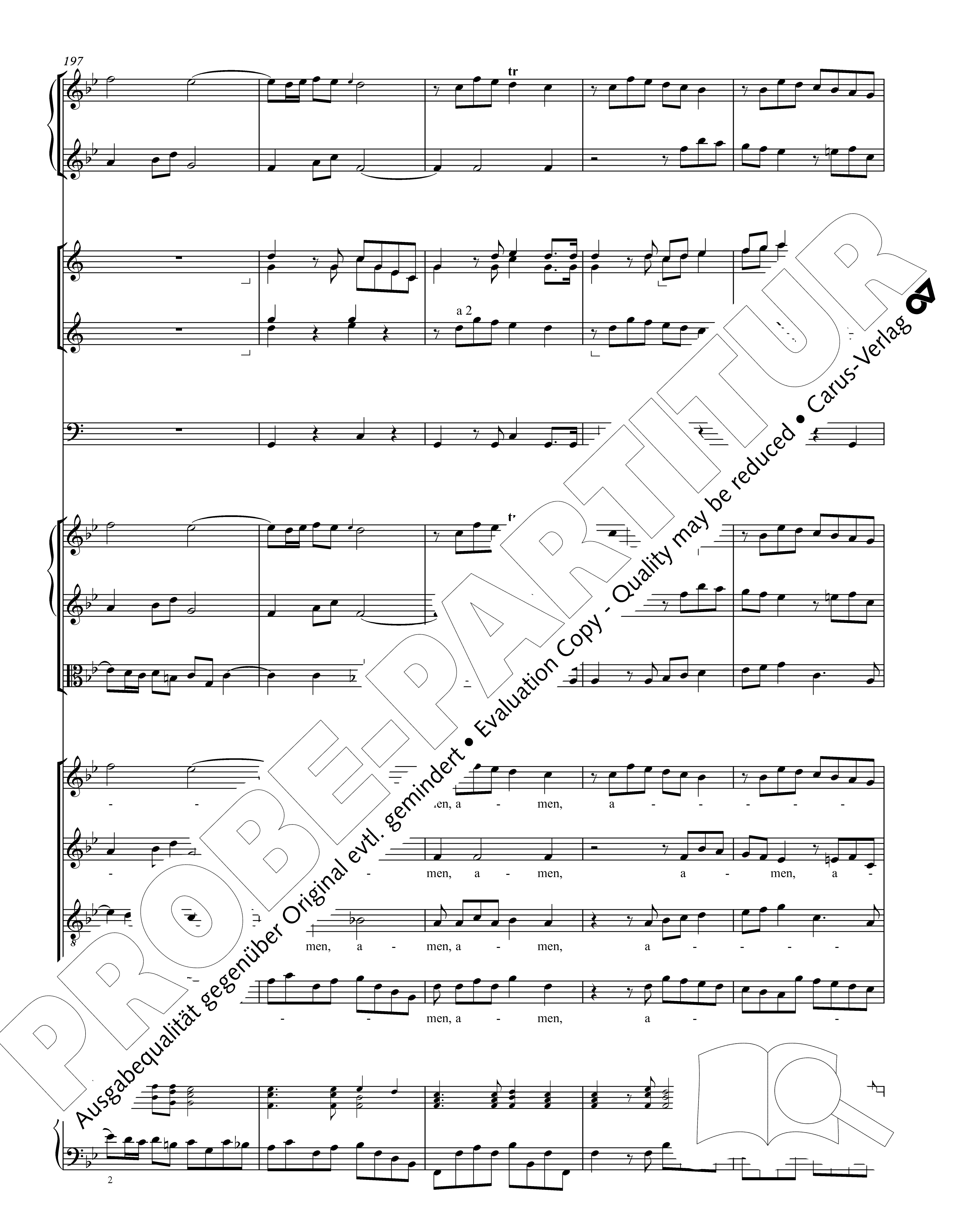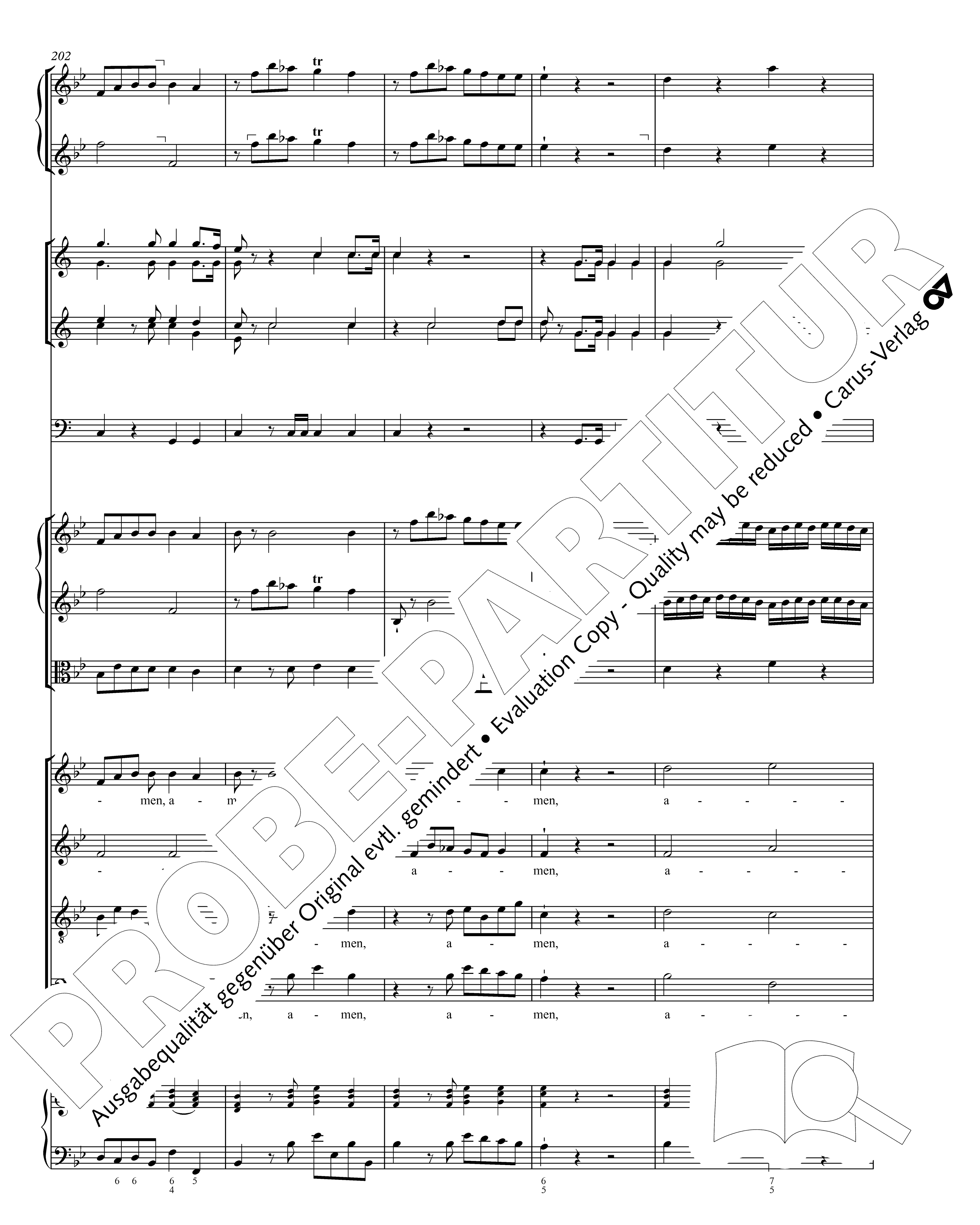


* *Zu den Lesarten von Violine I und Oboe I siehe den Kritischen Bericht. / Concerning violin I and oboe I see the Critical Report.*
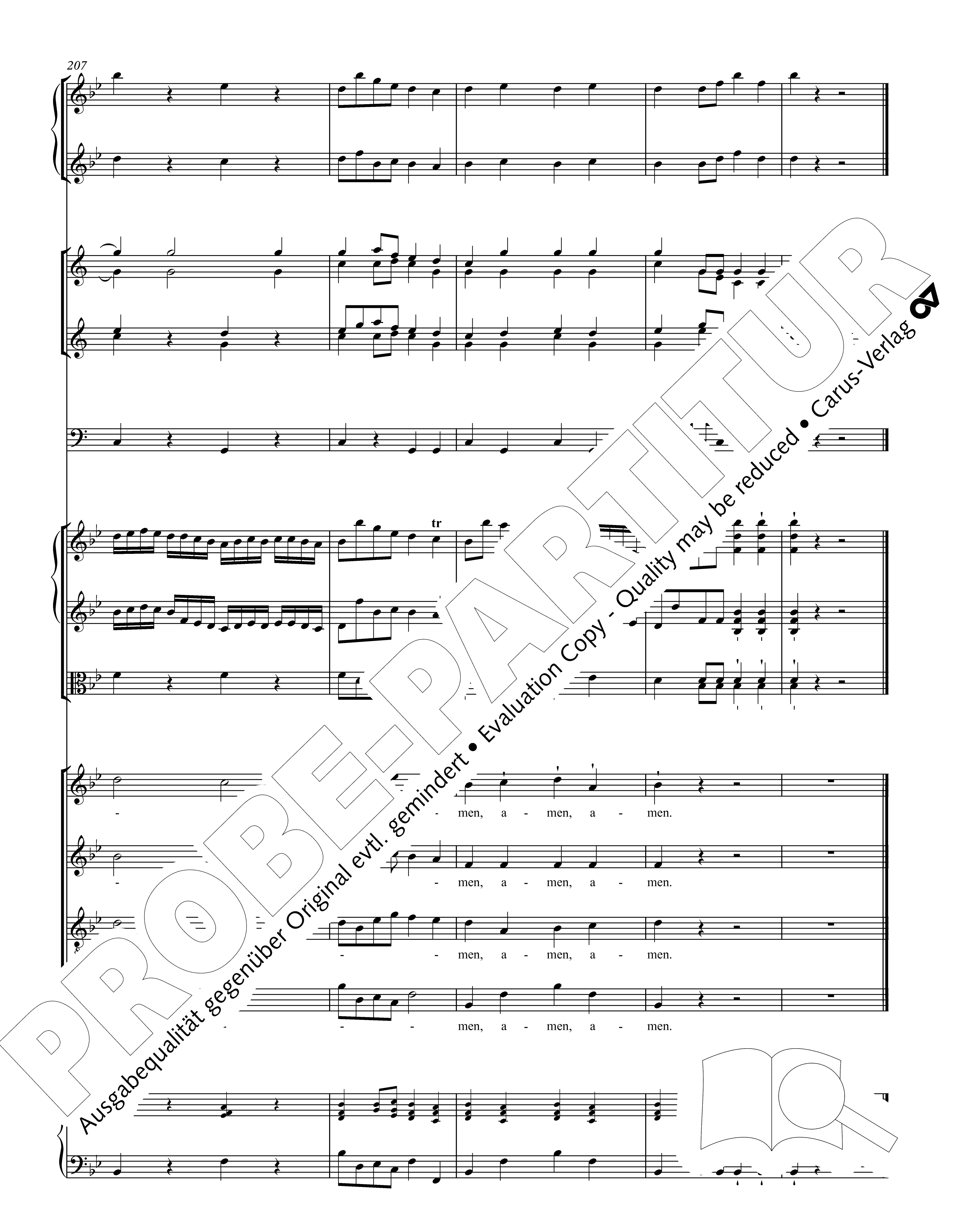

182
men, a
men, a - men, a
Et vi - tam ven-tu-ri sae-cu-li. A
Vc.
7 ♮6
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


187
tr
tr
men.
a
a
men, a
Et vi - tam ven-tu-ri sae-cu-li. A
Bassi
6 ♮6 ♮ 2 2


192
a 2
a 2
Et vi - ta
et vi - tam, a - men, a -
men. Et vi - tam ven-tu-ri sae-cu-li. A -
men.
Et vi - tam
Vc.
Bassi
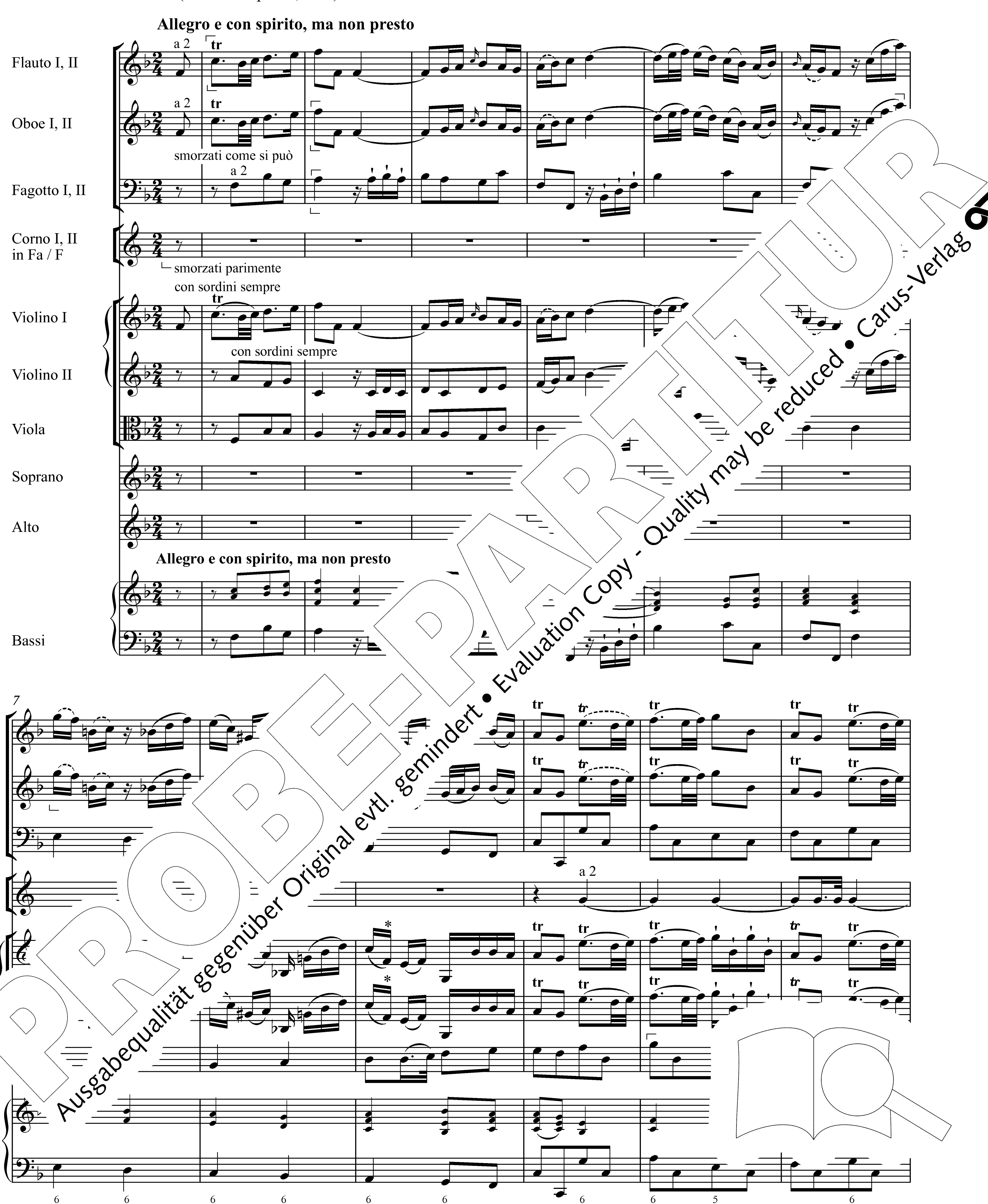

197
tr
a 2
men, a - men, a
men, a - men, a - men, a
men, a - men, a - men, a
men, a - men, a
2


202
tr
tr
tr
men, a
men,
a
a
men,
a
men,
a
men,
a
men,
a
men,
a
men,
a
6 6 6 5 4
6 5
7 5
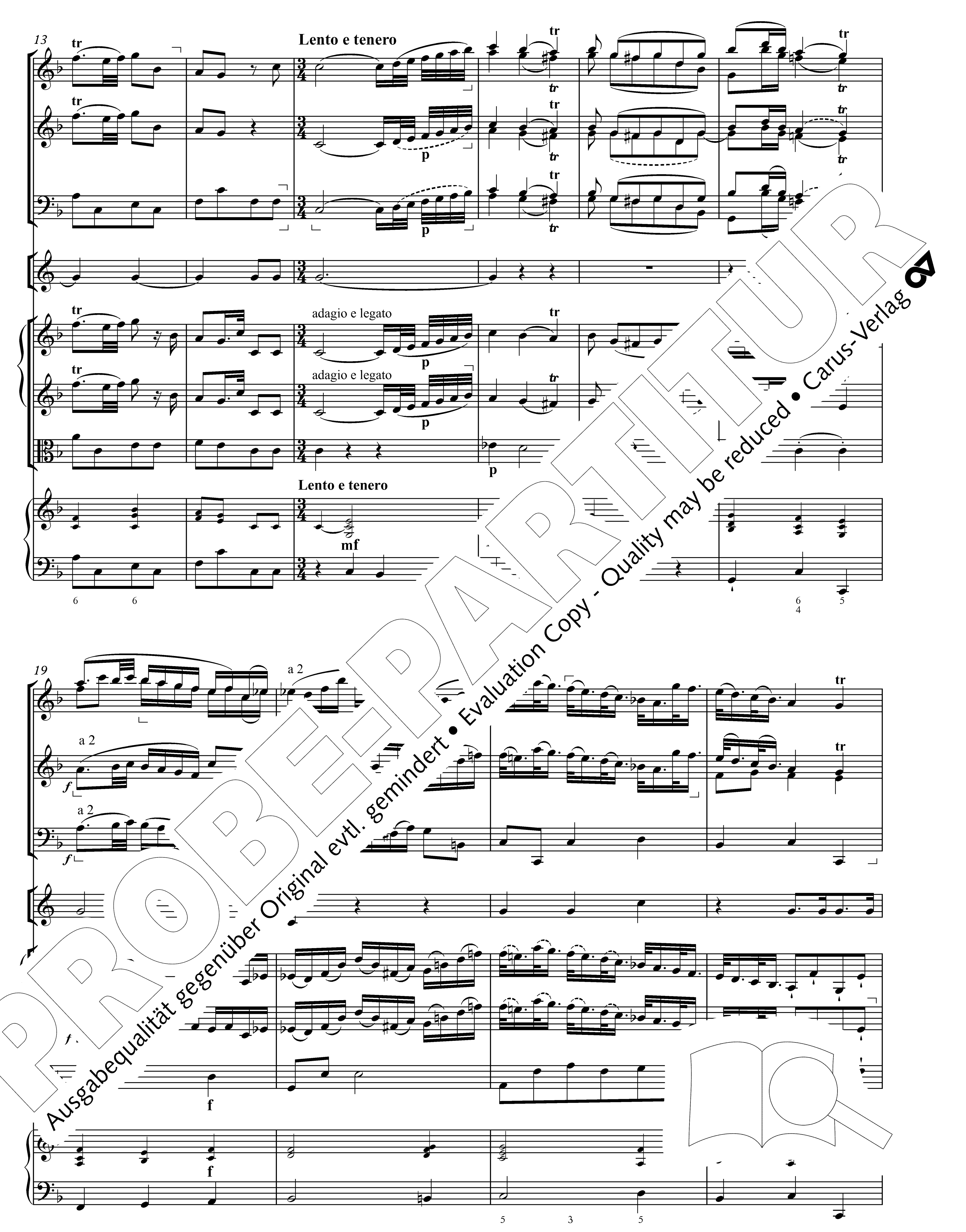

207
tr
men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men.
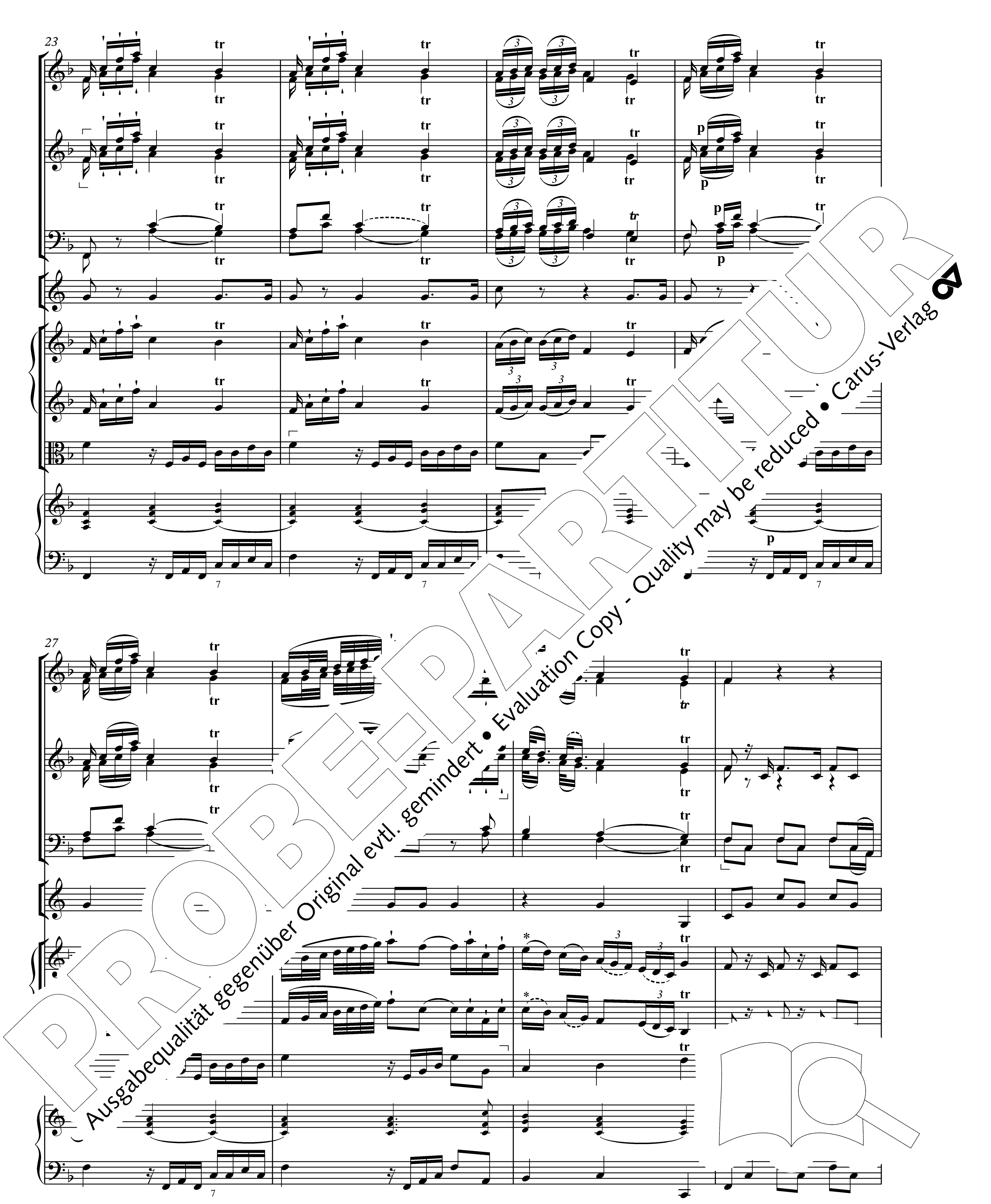
Mottetto

13. Ad te levavi (Duetto: Soprano, Alto)
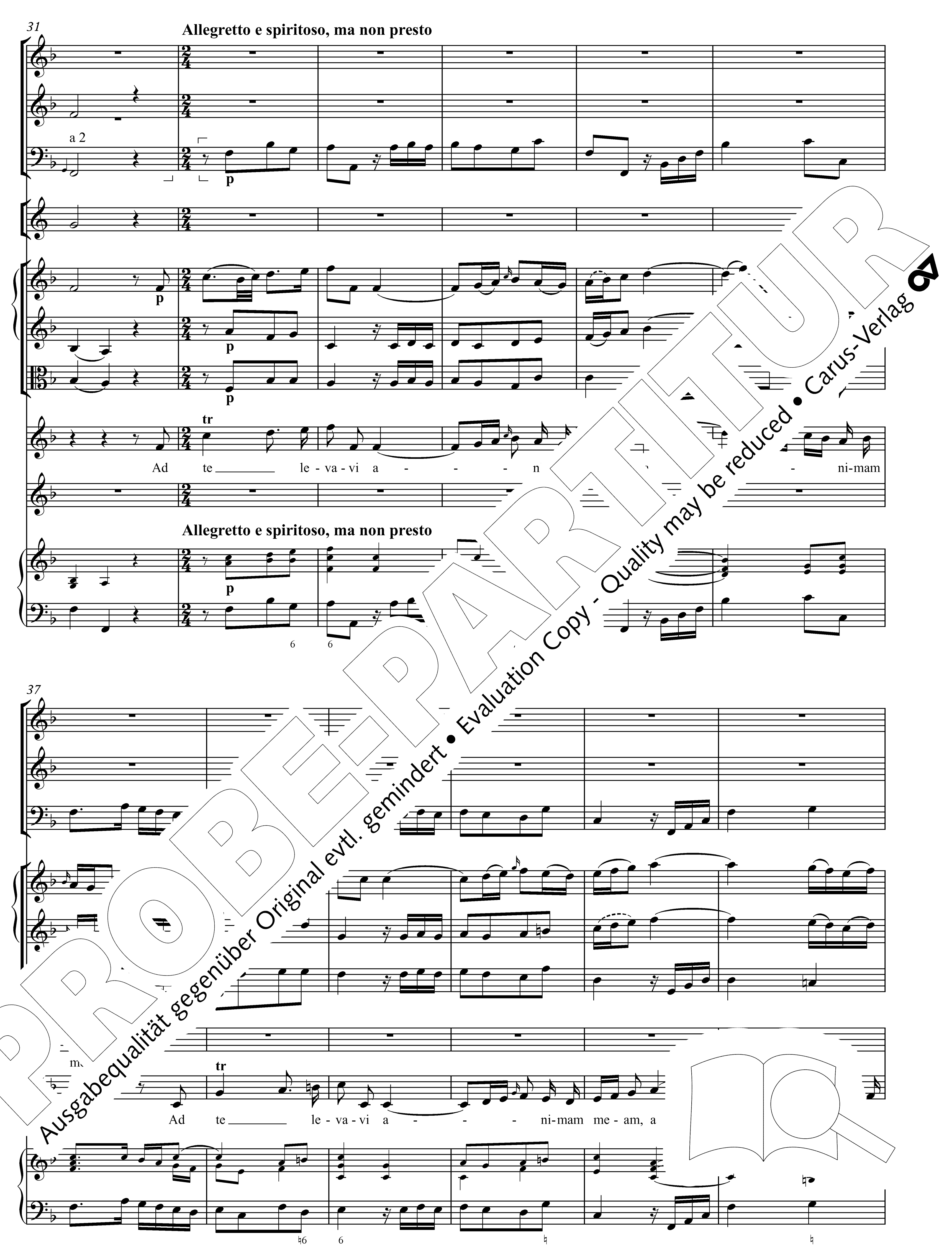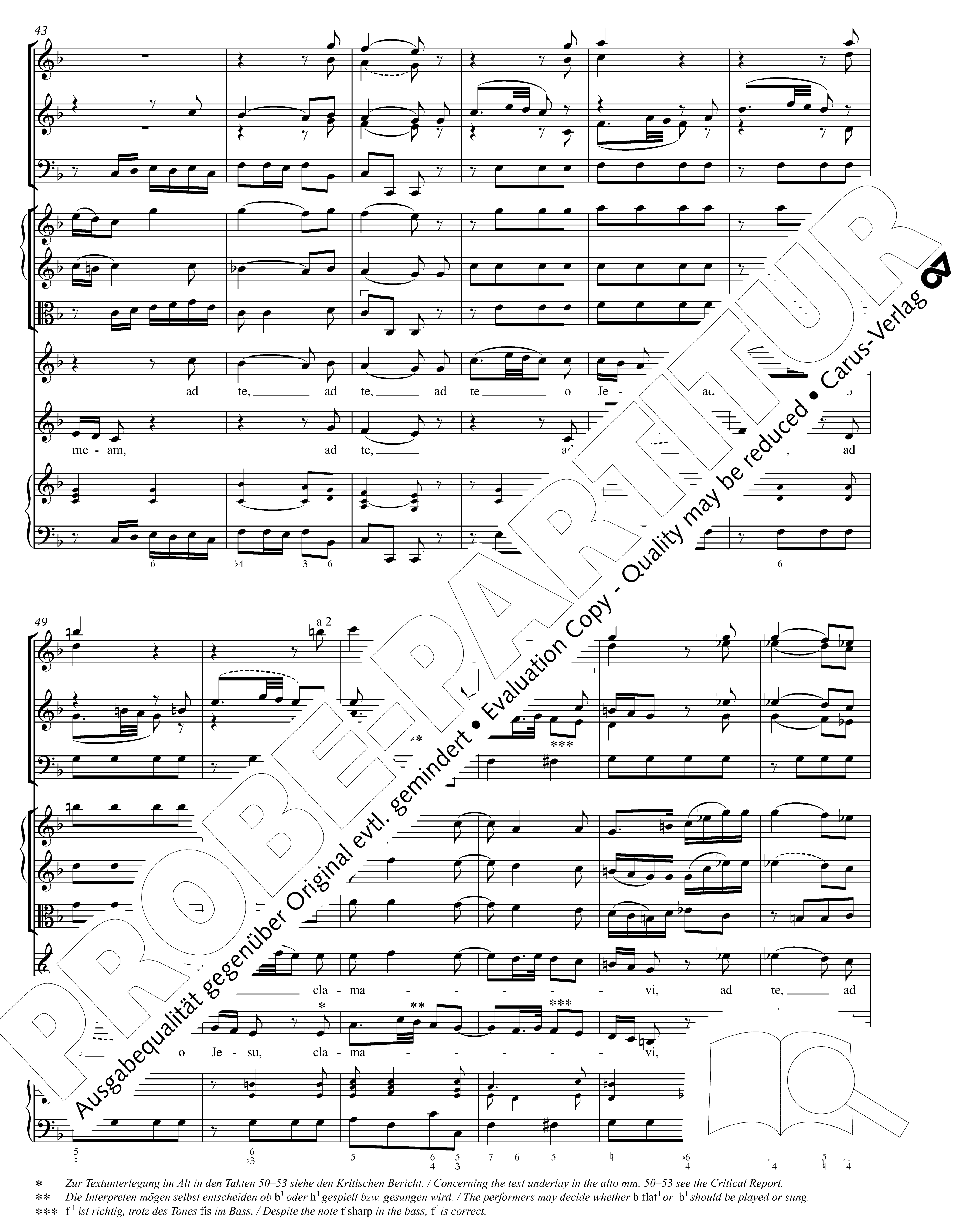


* *Eventuell* a[1] *statt* f[1] *spielen? / Perhaps play* a[1] *instead of* f[1]*?*


Lento e tenero
adagio e legato
adagio e legato
Lento e tenero
a 2
a 2
a 2



* *Zur Rhythmisierung von Flöten, Oboen und Violinen siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the rhythmization of flutes, oboes and violins see the Critical Report.*
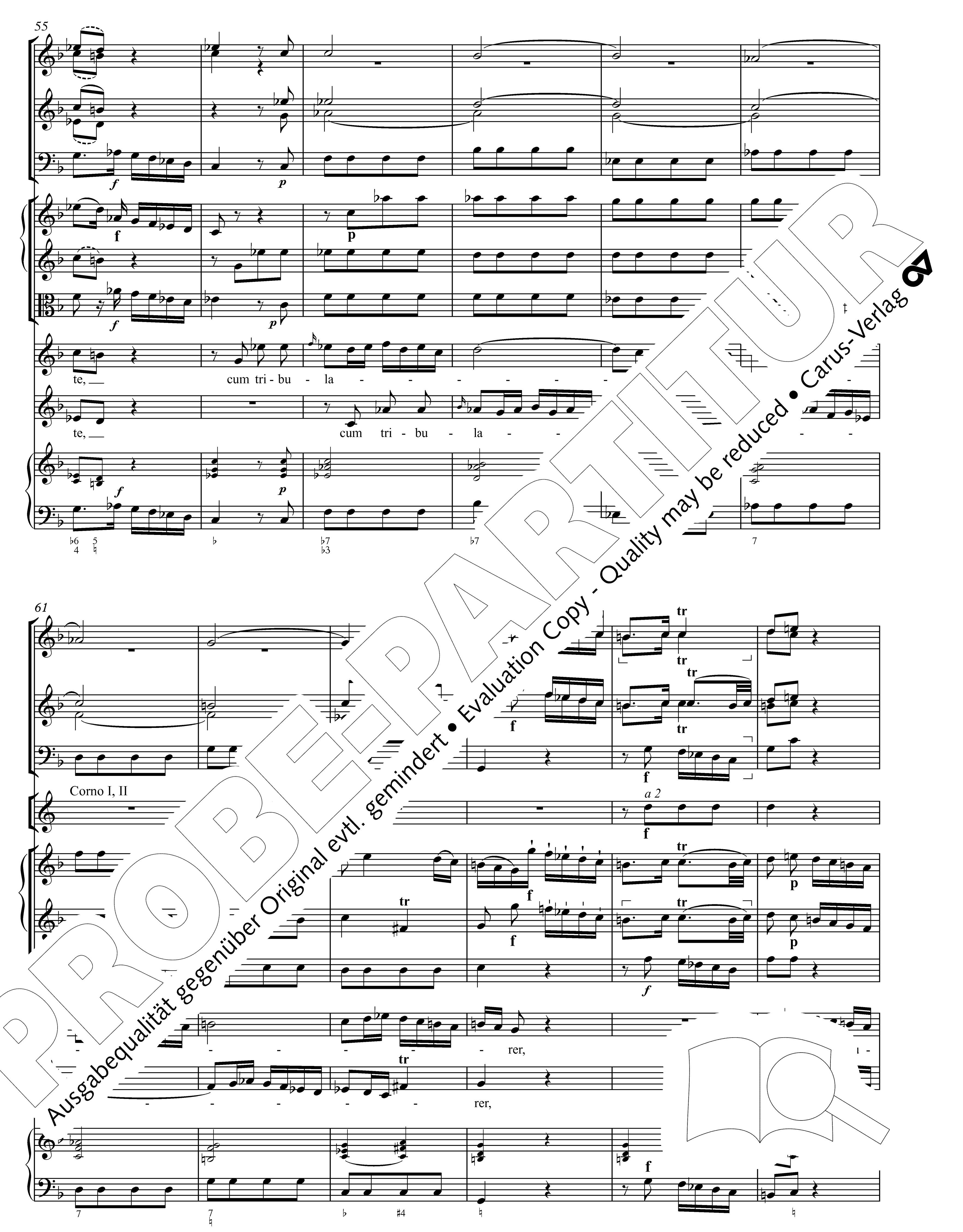

31
Allegretto e spiritoso, ma non presto
a 2
p
tr
Ad te levavi a - - - - ni-mam
37
Ad te le-va-vi a - - - - ni-mam me-am, a

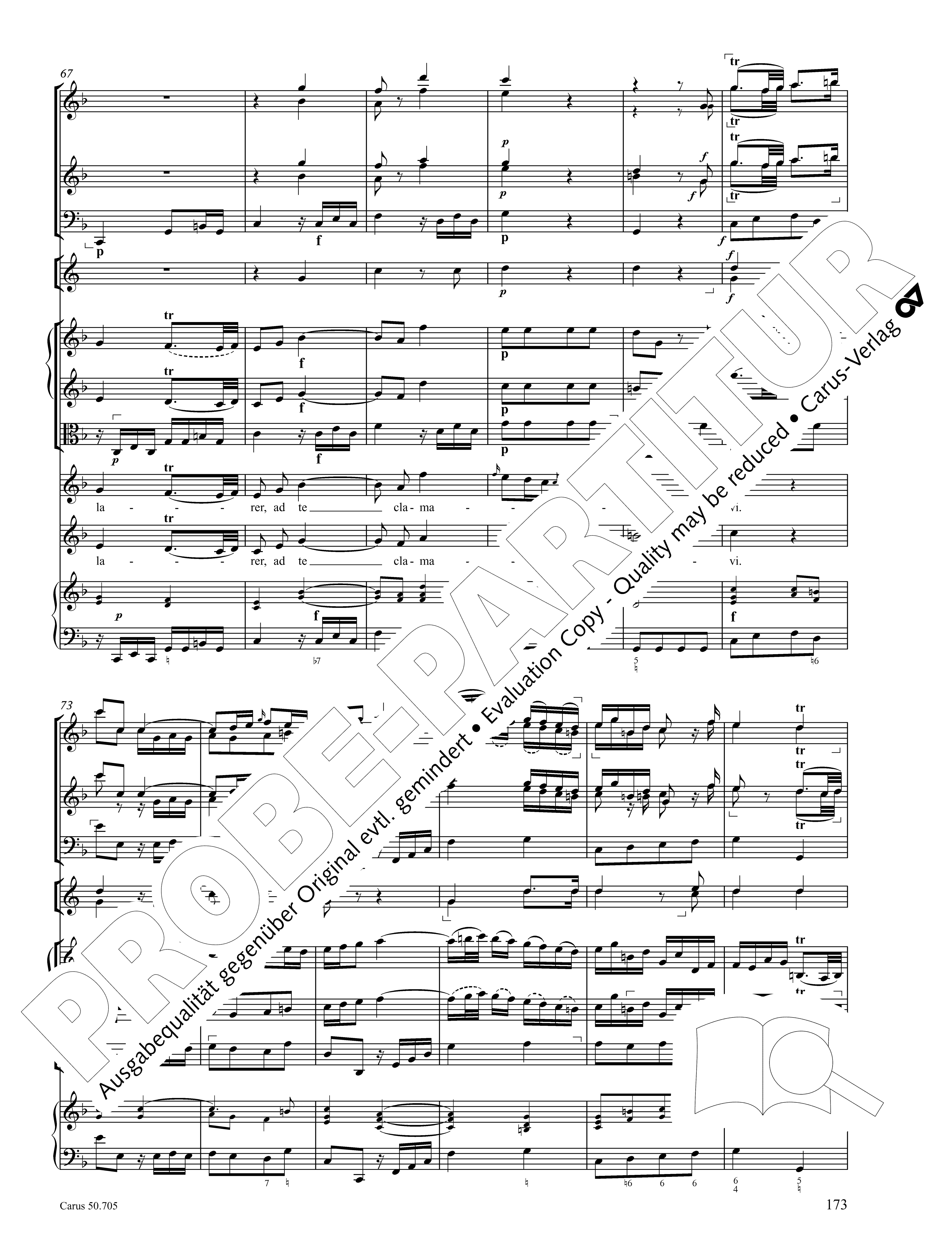


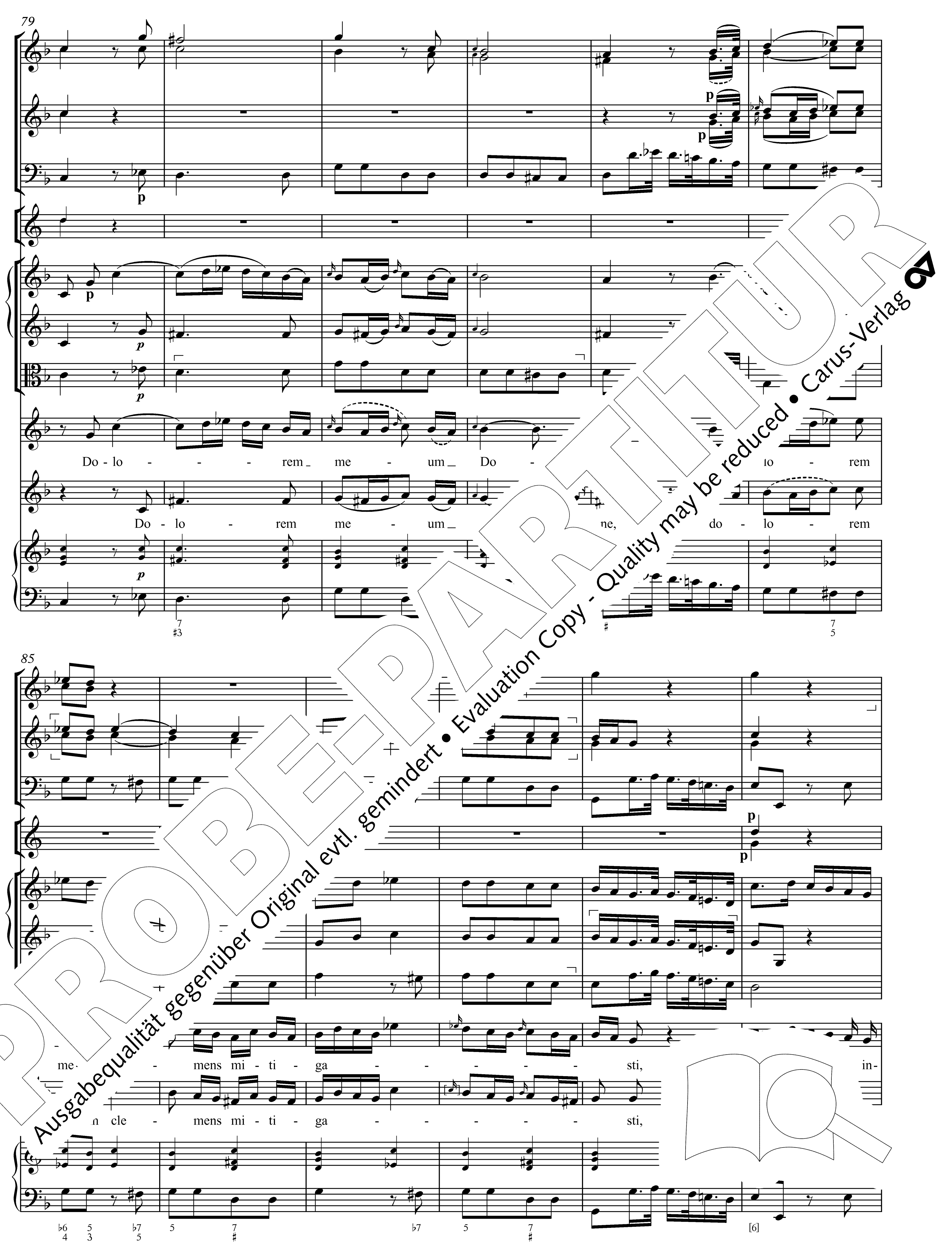
* Zur Textunterlegung im Alt in den Takten 50–53 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay in the alto mm. 50–53 see the Critical Report.
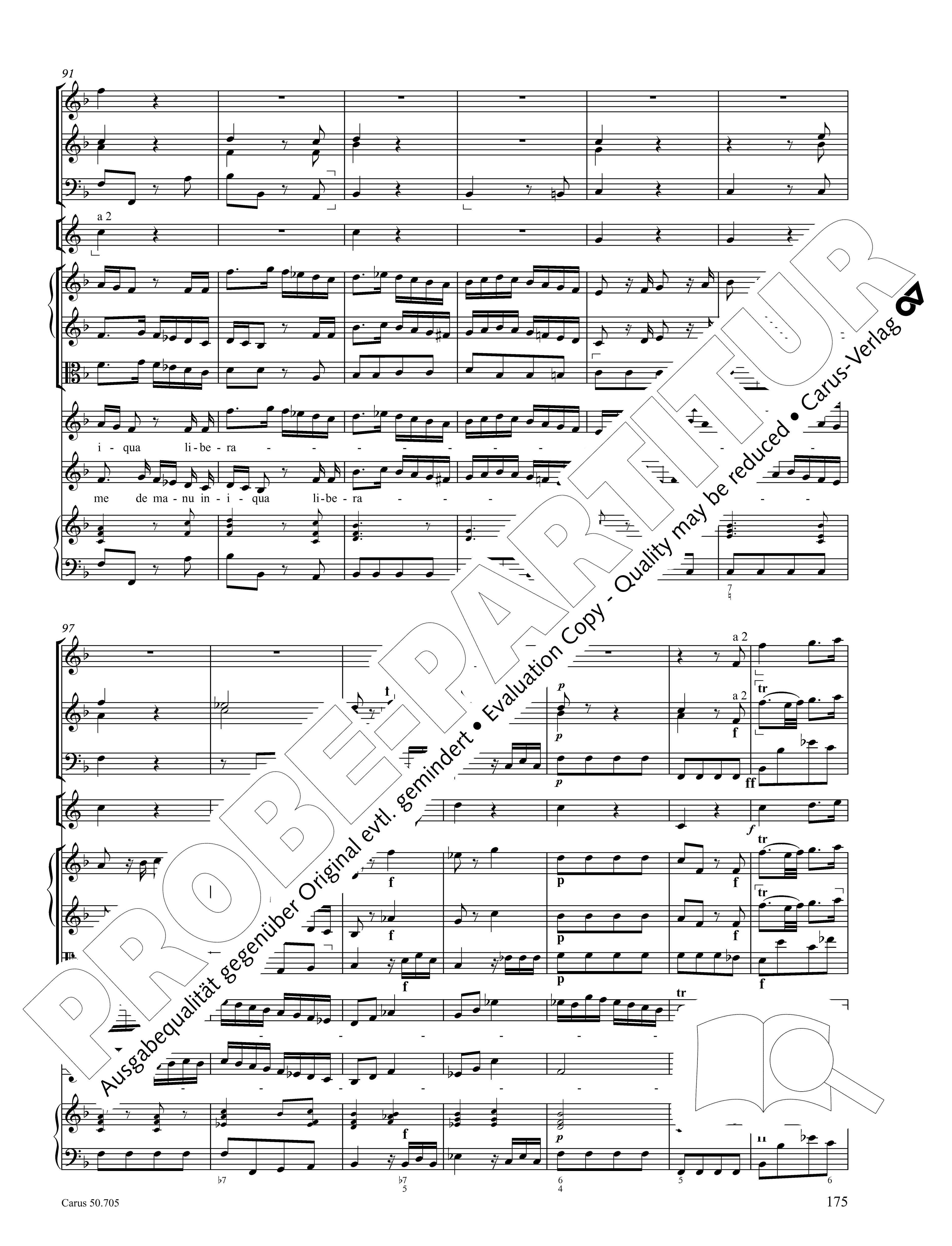
** Die Interpreten mögen selbst entscheiden ob b[1] oder h[1] gespielt bzw. gesungen wird. / The performers may decide whether b flat[1] or b[1] should be played or sung.

*** f[1] ist richtig, trotz des Tones fis im Bass. / Despite the note f sharp in the bass, f[1] is correct.

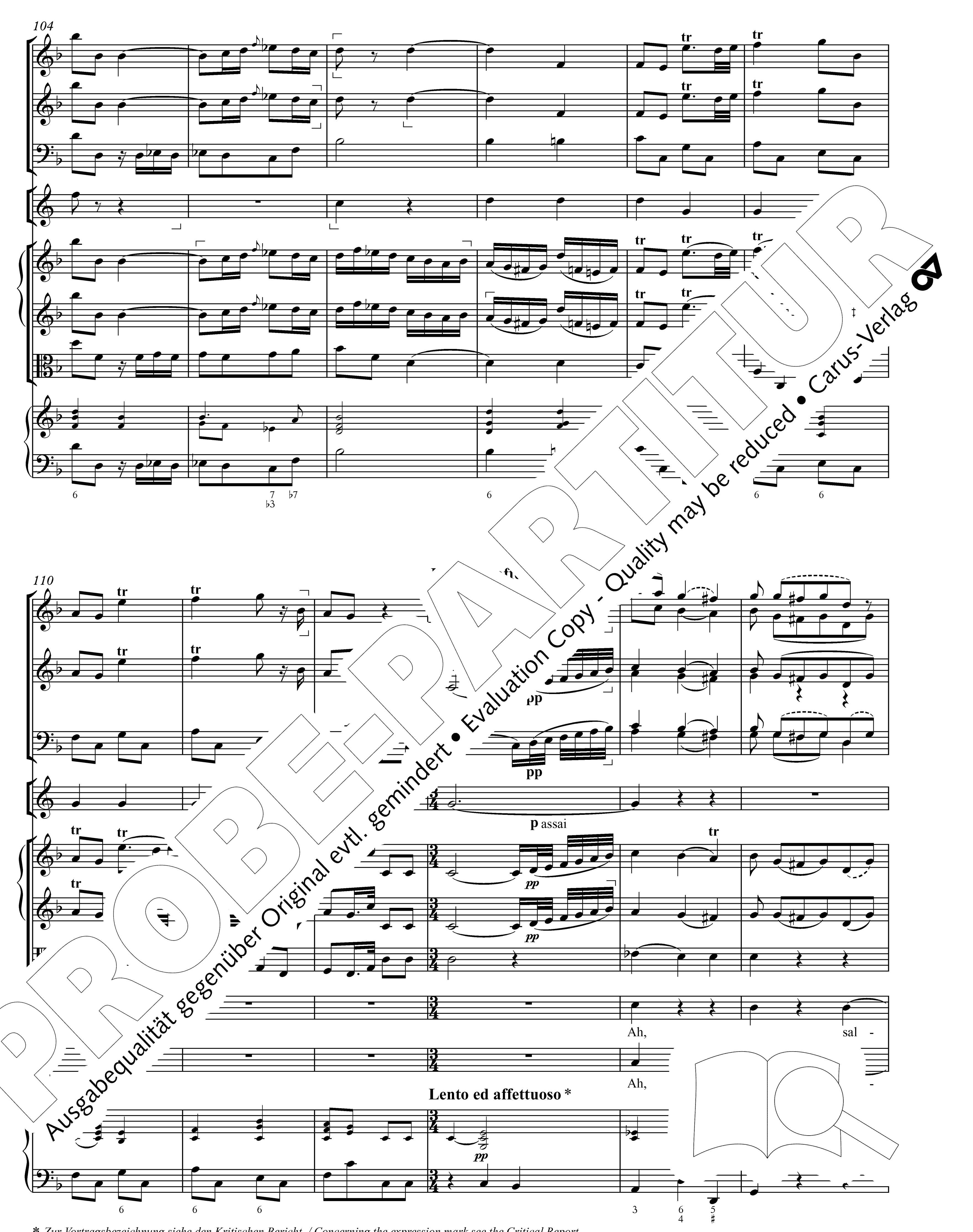

55
te,
cum tri-bu - la
te,
cum tri-bu - la
61
Corno I, II
a 2
rer,
rer,


la - rer, ad te clama - vi.
la - rer, ad te clama - vi.
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
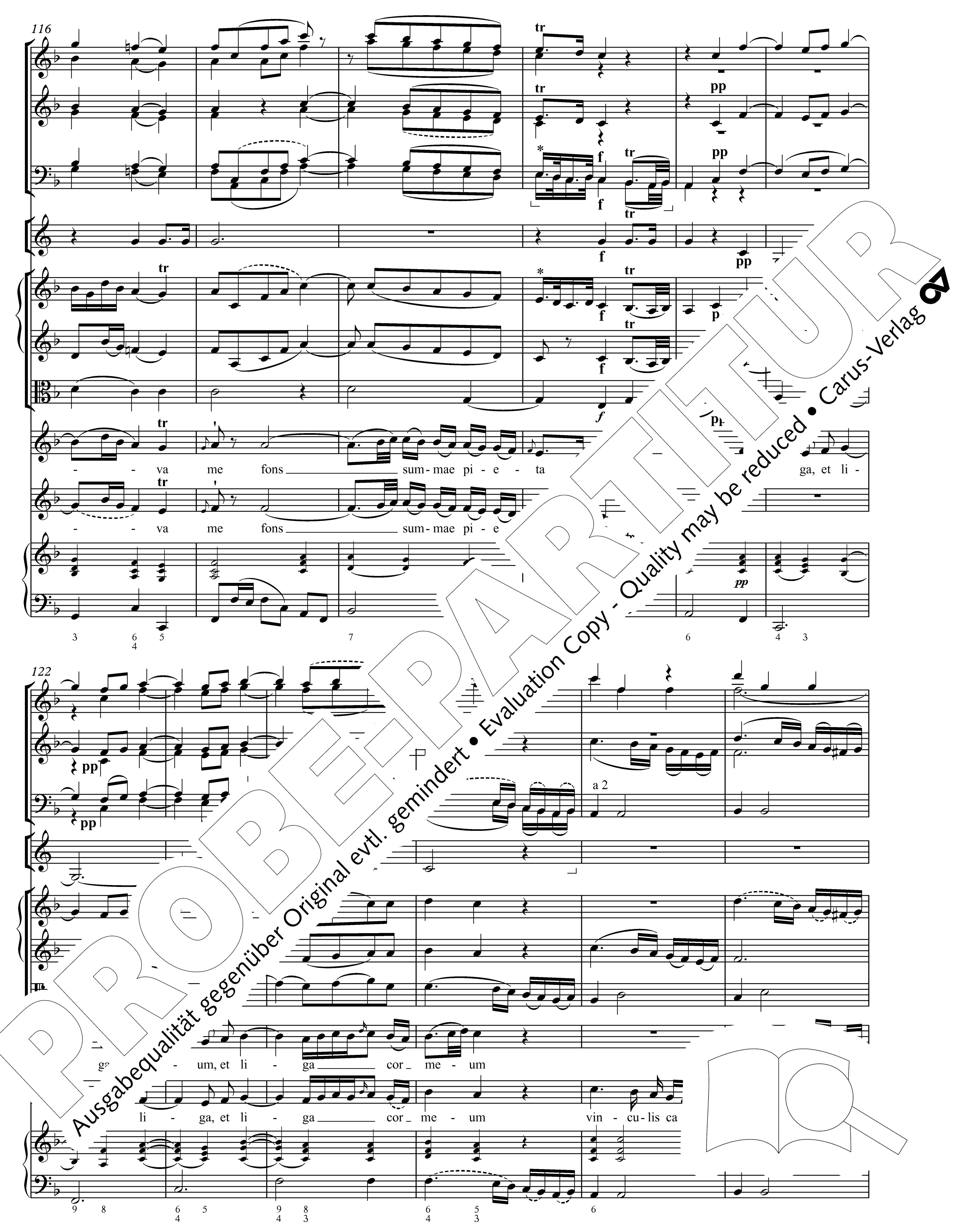

79
Do- lo - - - rem me - um Do - lo - rem
Do- lo - rem me - um ne, do- lo - rem
85
me- - mens mi - ti - ga - - - - - - sti, in-
n cle - mens mi - ti - ga - - - - - - sti,
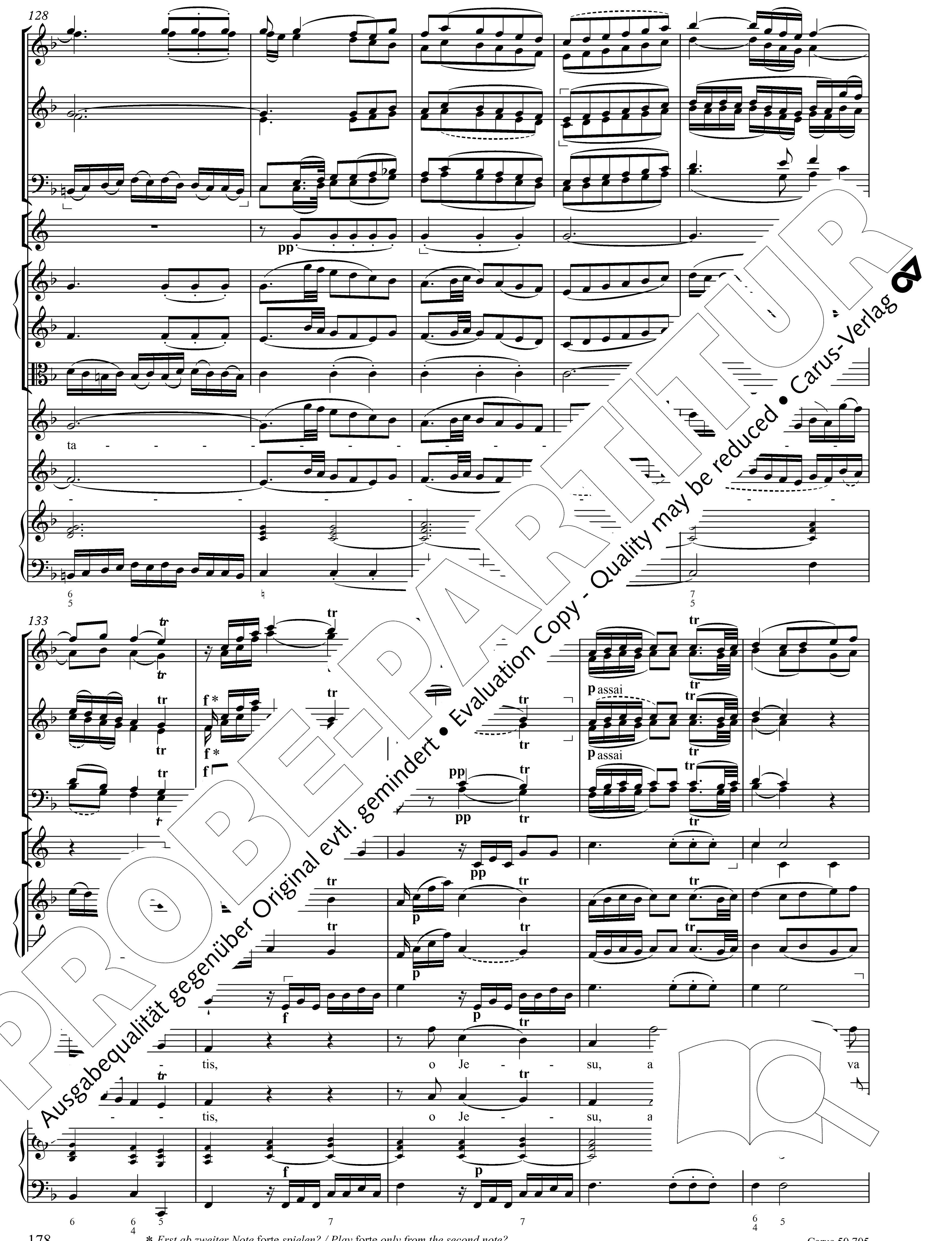


91
a 2
i - qua li-be-ra
me de ma-nu in-i-qua li-be-ra
97
a 2
tr
p
f
ff
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
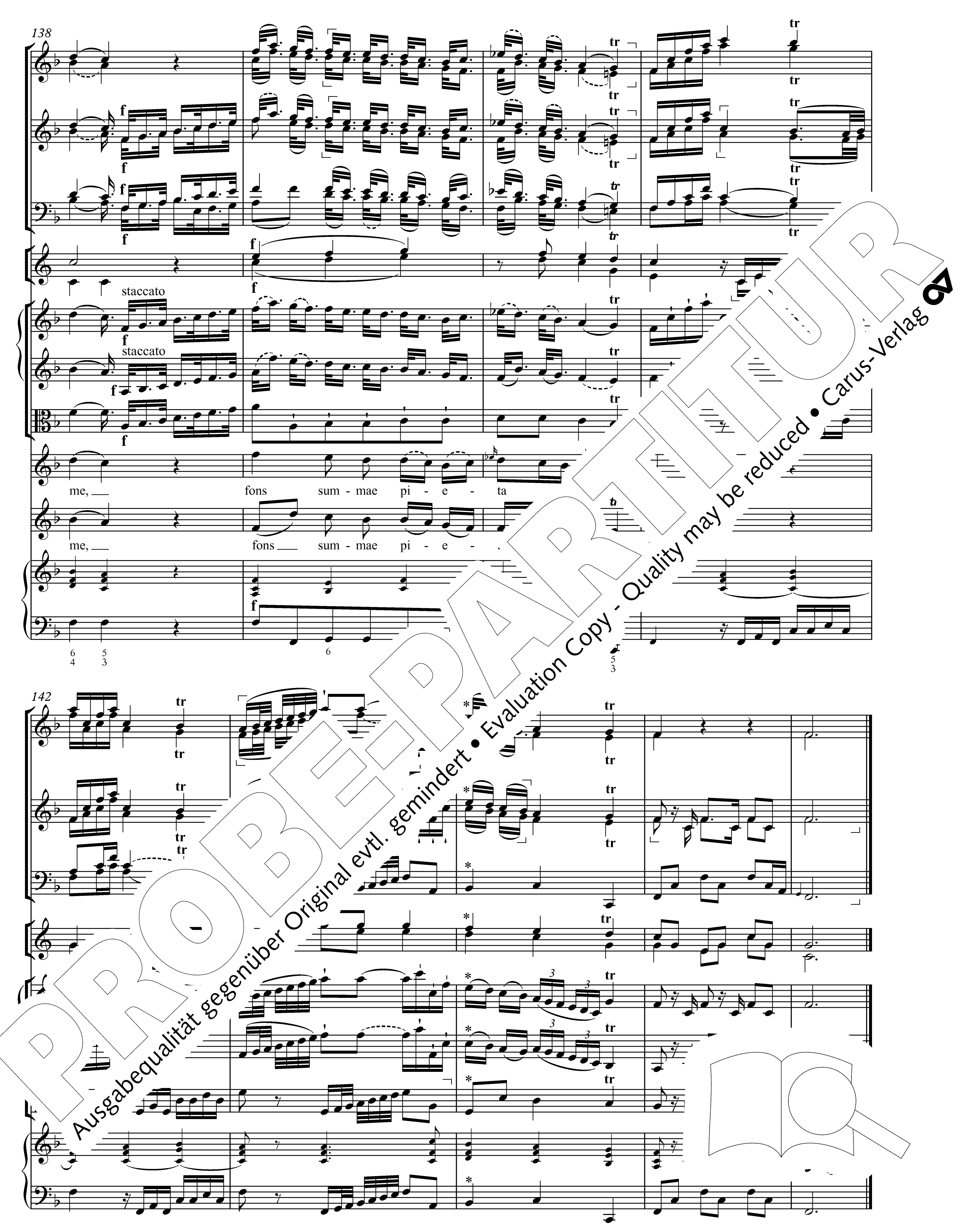


* Zur Vortragsbezeichnung siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the expression mark see the Critical Report.



* *Zur Rhythmisierung von Fagotten und Violine I siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the rhythmization of bassoons and violin I see the Critical Report.*



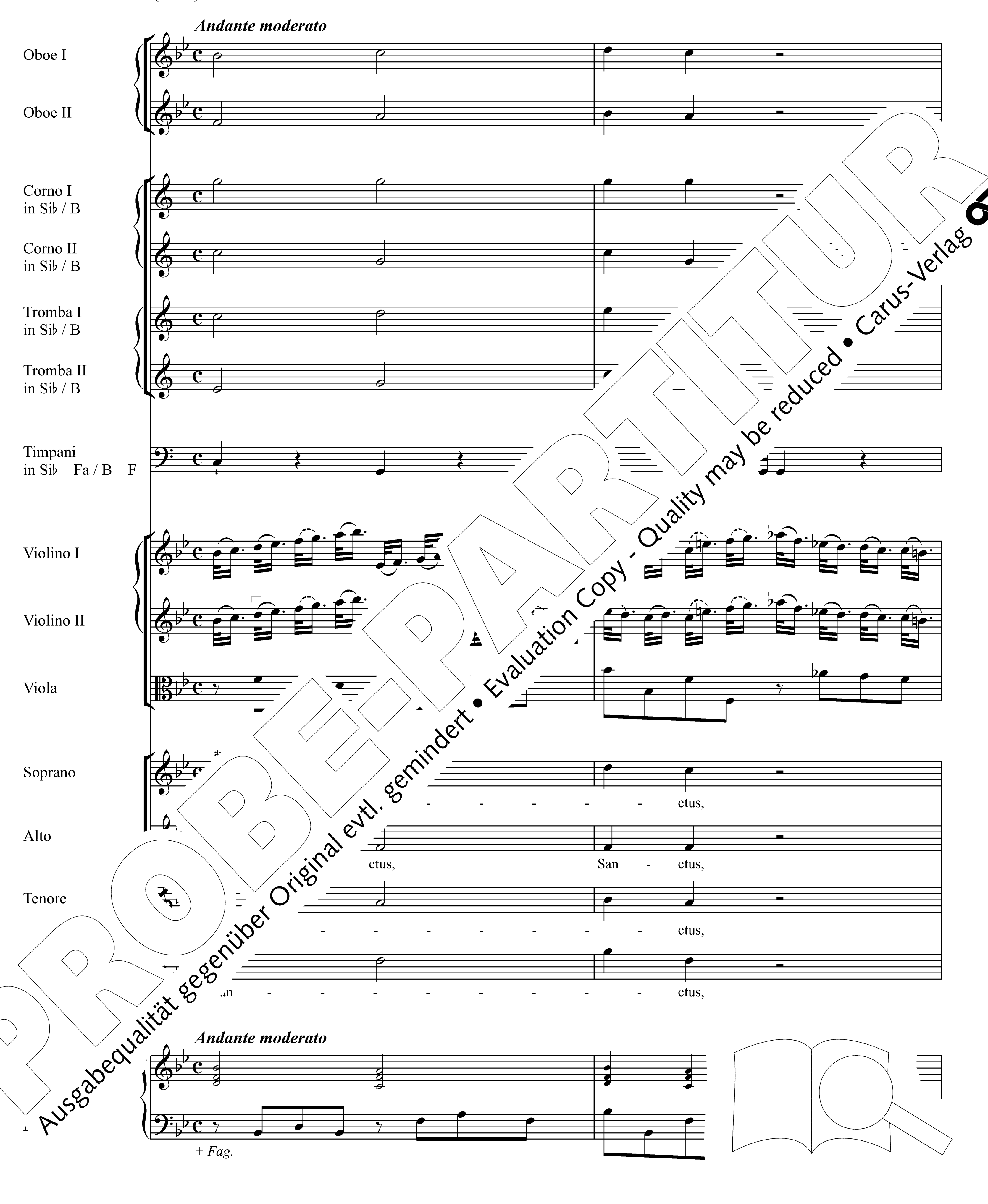
* *Erst ab zweiter Note* forte *spielen? / Play* forte *only from the second note?*
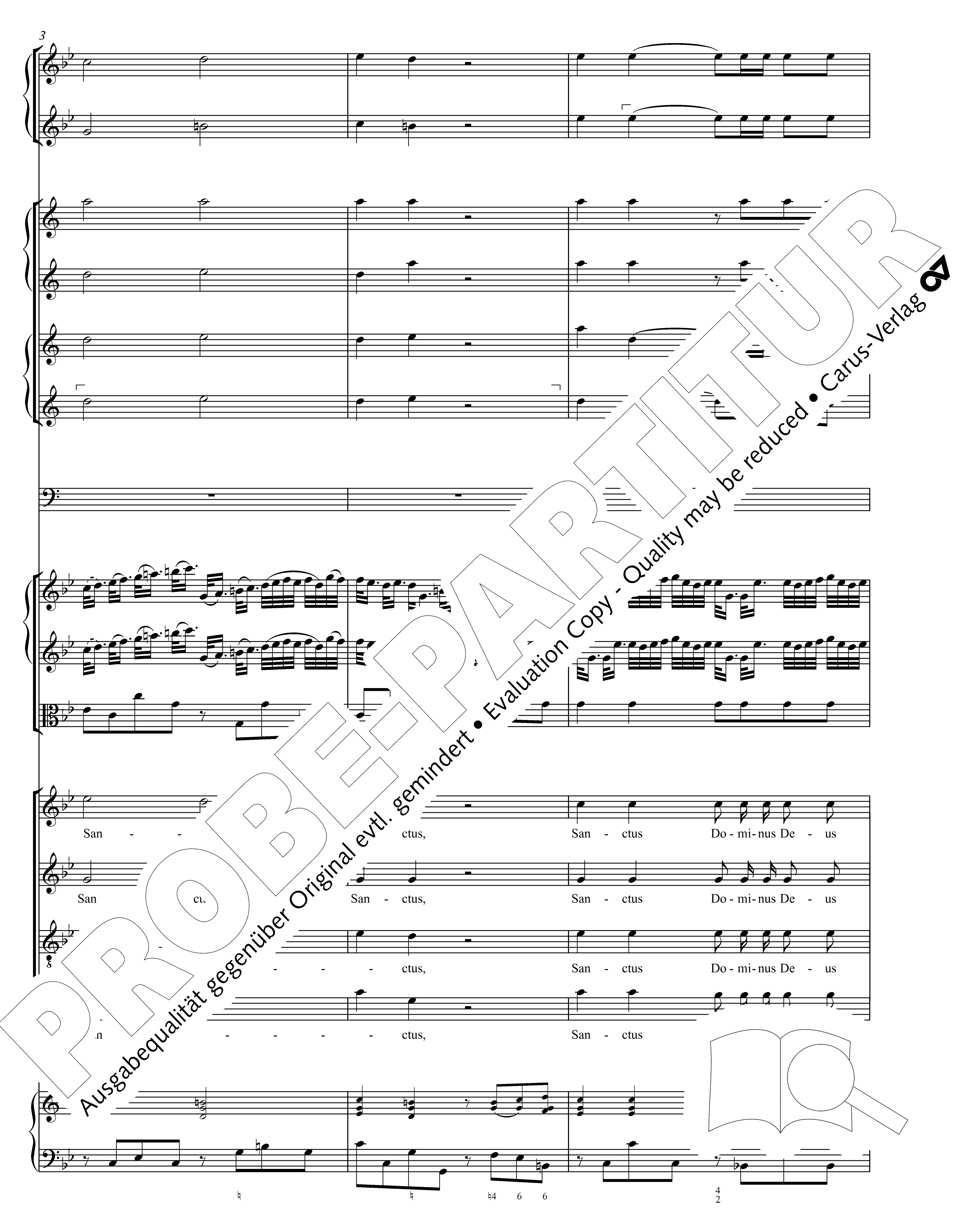


* Zu den rhythmischen Notierungen der Takte 144–146 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the rhythmic notations of mm. 144–146 see the Critical Report.

Sanctus et Benedictus
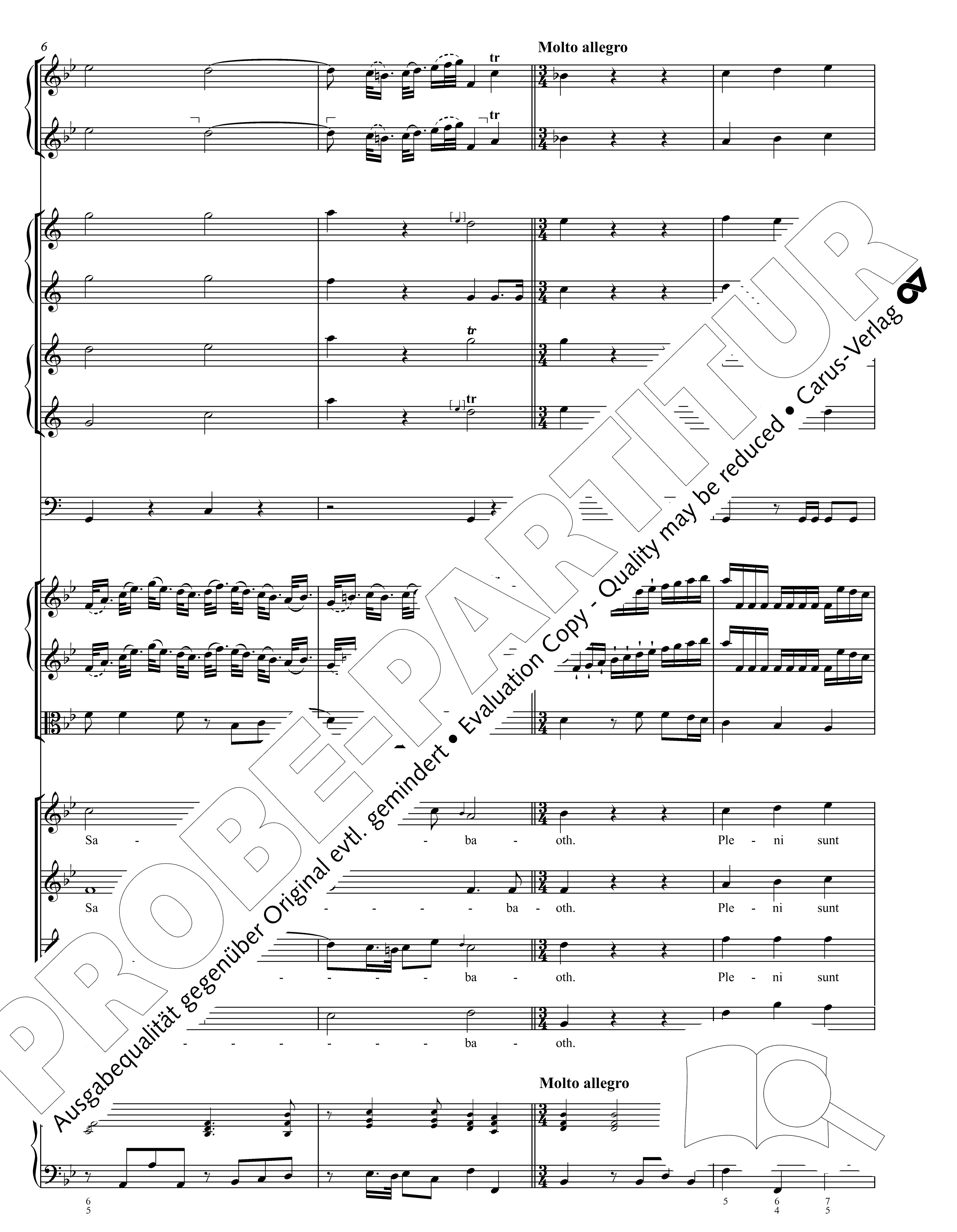
14. Sanctus (Coro)
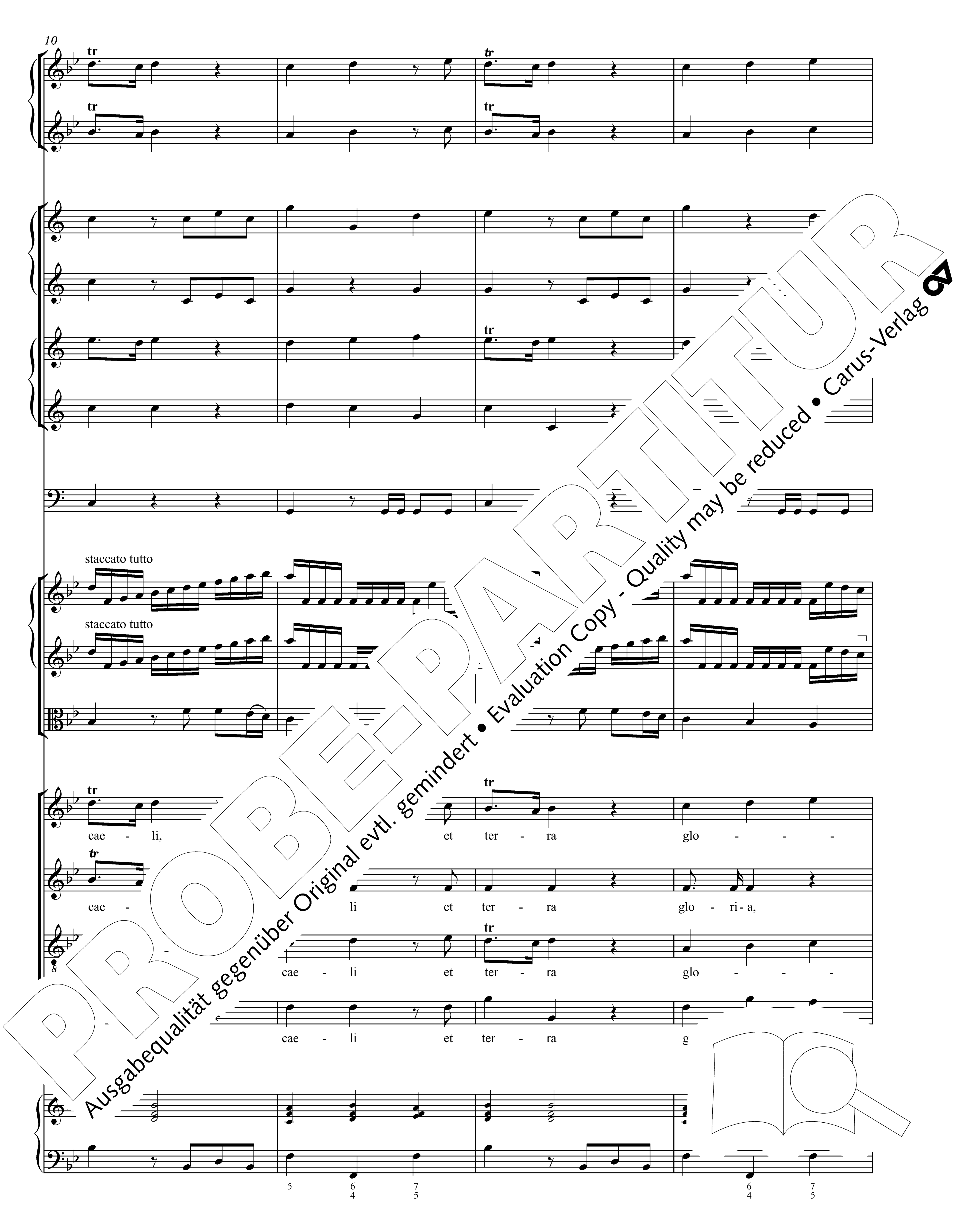


* Zur Textunterlegung der Takte 1–4 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay in mm. 1–4 see the Critical Report.
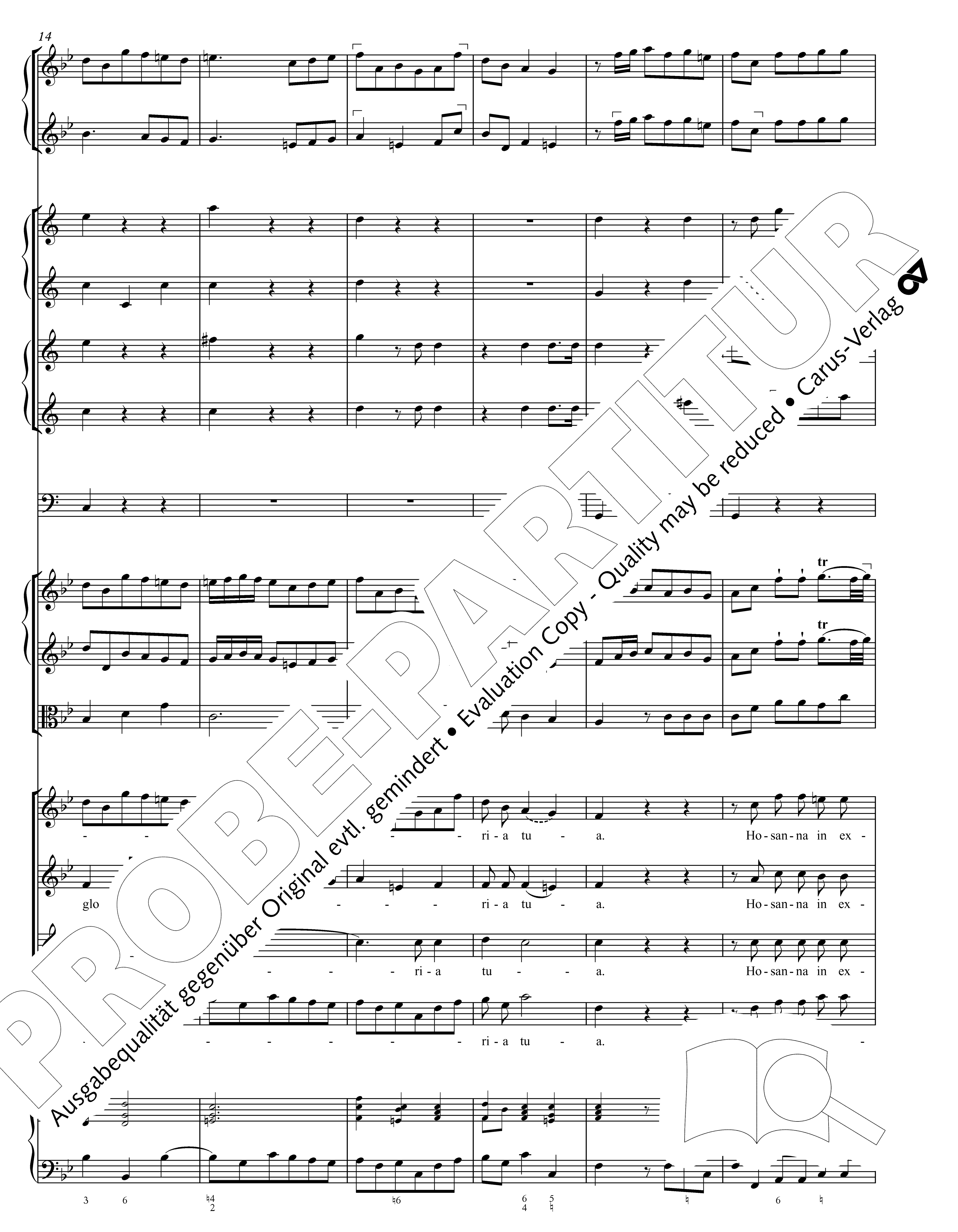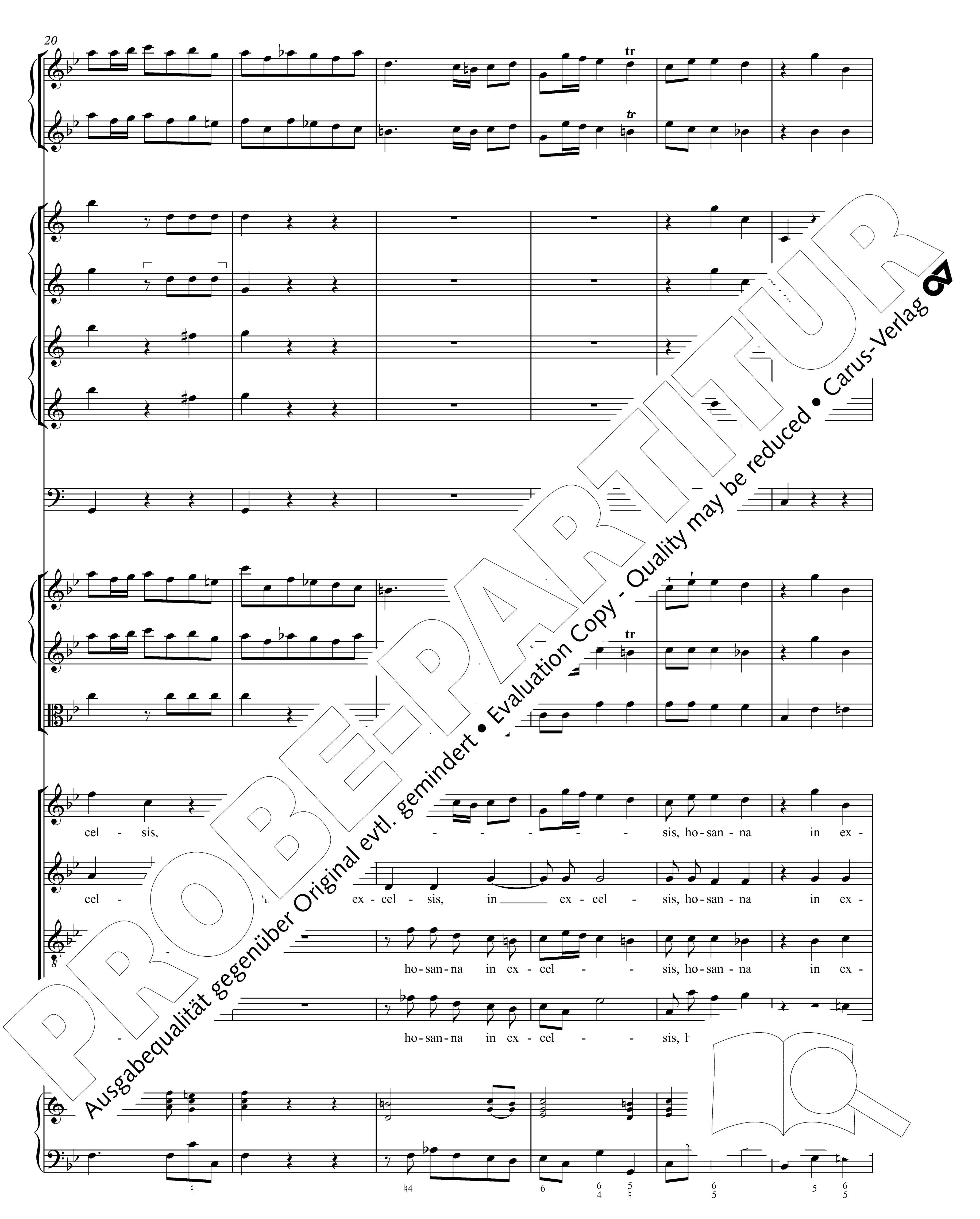


San - ctus,
Sanctus Dominus Deus
San ctus,
Dominus Deus
ctus,
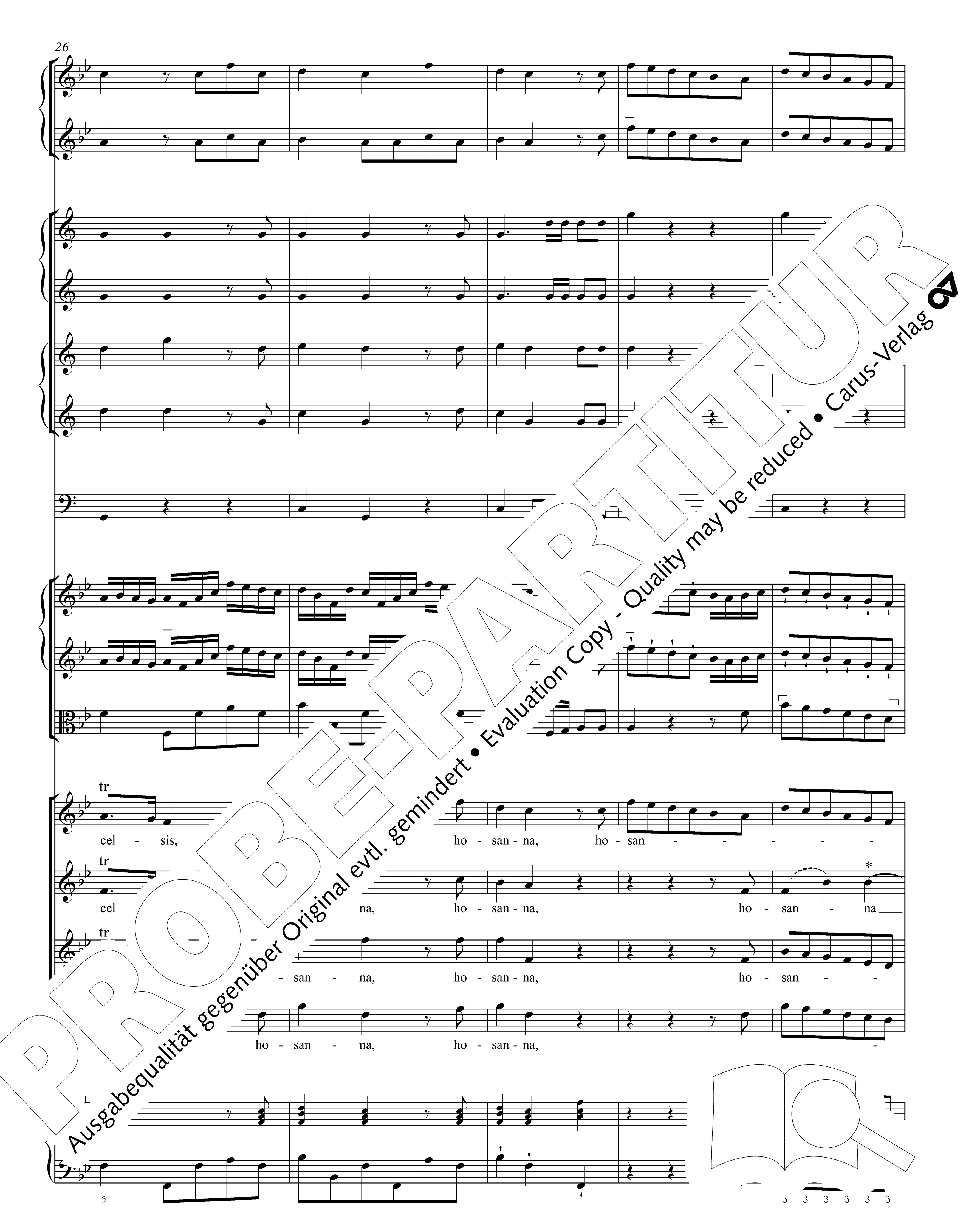


Molto allegro
Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt
Sa - - - - - ba - oth. Ple - ni sunt
- - - - ba - oth. Ple - ni sunt
- - - - - - ba - oth.
Molto allegro
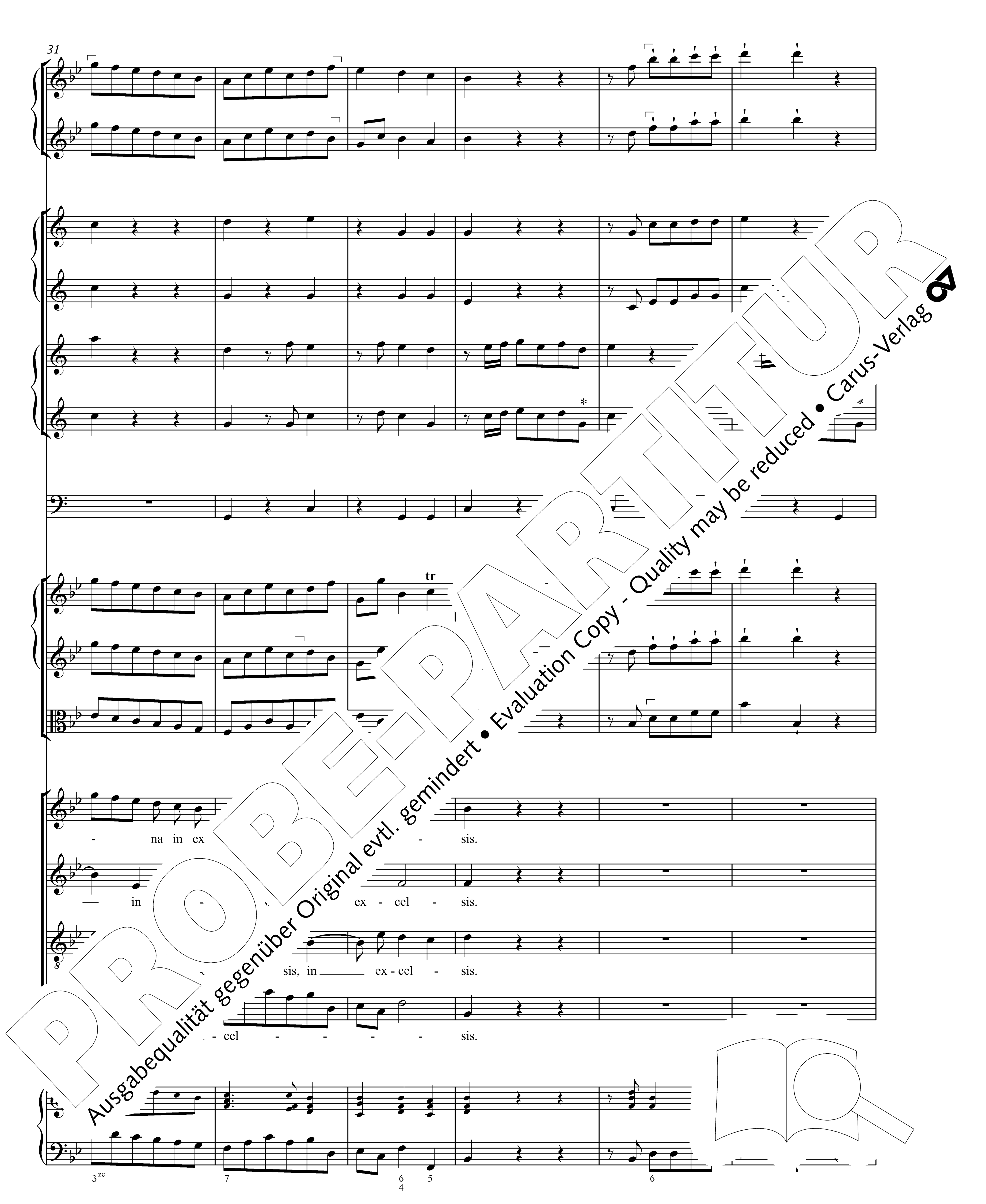

10
tr
staccato tutto
staccato tutto
cae - li,
et ter - ra
glo - - -
cae -
li
et ter - ra
glo - ri - a,
cae - li
et ter - ra
glo - - -
cae - li
et ter - ra
5
6 4
7 5
6 4
7 5


14
glo
ri - a tu - a.
Hosanna in ex -
ri - a tu - a.
Ho - san - na in ex -
ri - a tu - a.
Ho - san - na in ex -
ri - a tu - a.
tr
3 6 ♮4 2 ♮6 6 4 5 ♮ ♮ 6 ♮
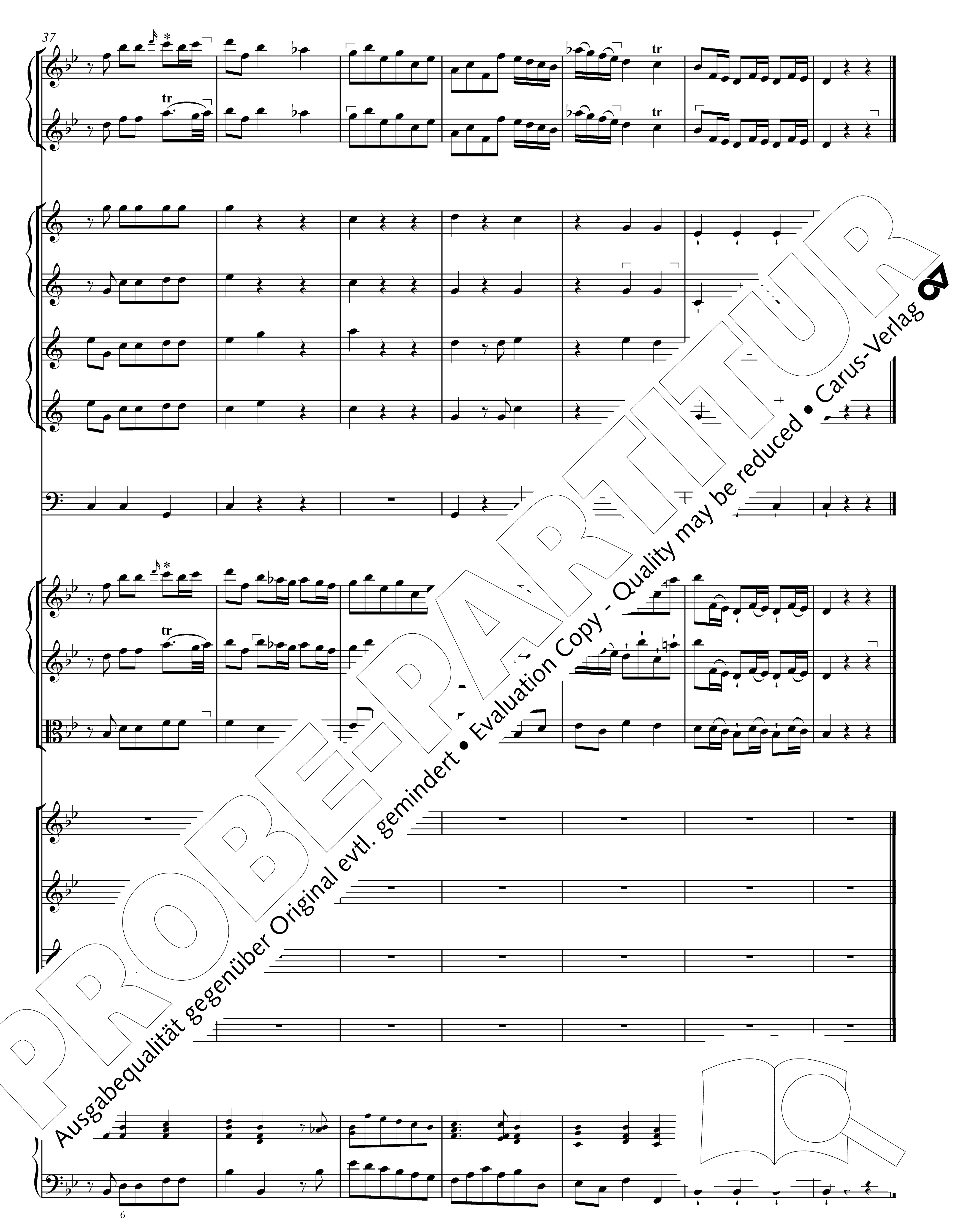

20
cel - sis,
sis, ho-san-na in ex-
cel - ex-cel-sis, in ex-cel - sis, ho-san-na in ex-
ho-san-na in ex-cel - sis, ho-san-na in ex-
ho-san-na in ex-cel - sis,
tr
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



* *Zur Lesart des Alts in den Takten 30–31 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the alto in mm. 30–31 see the Critical Report.*

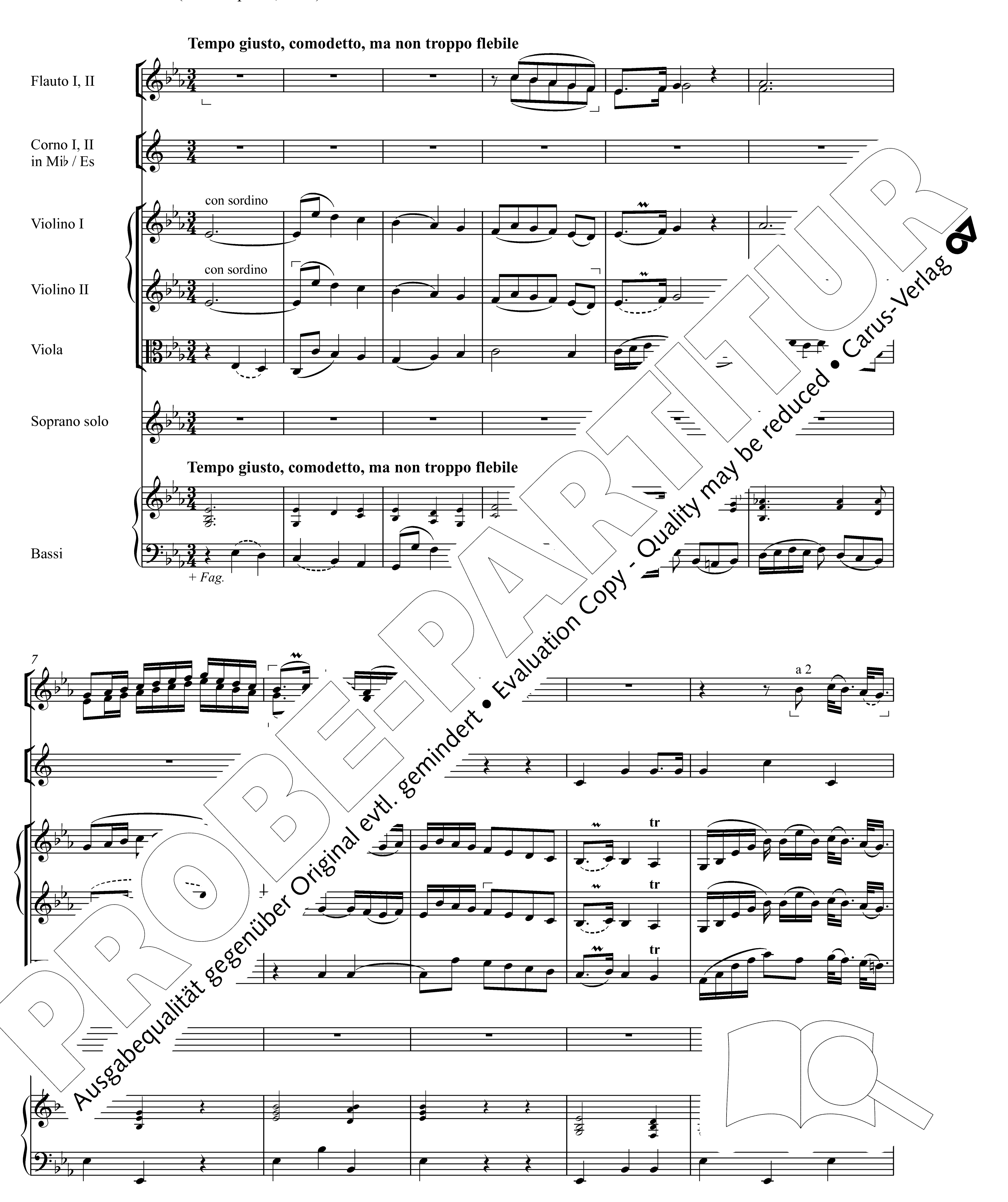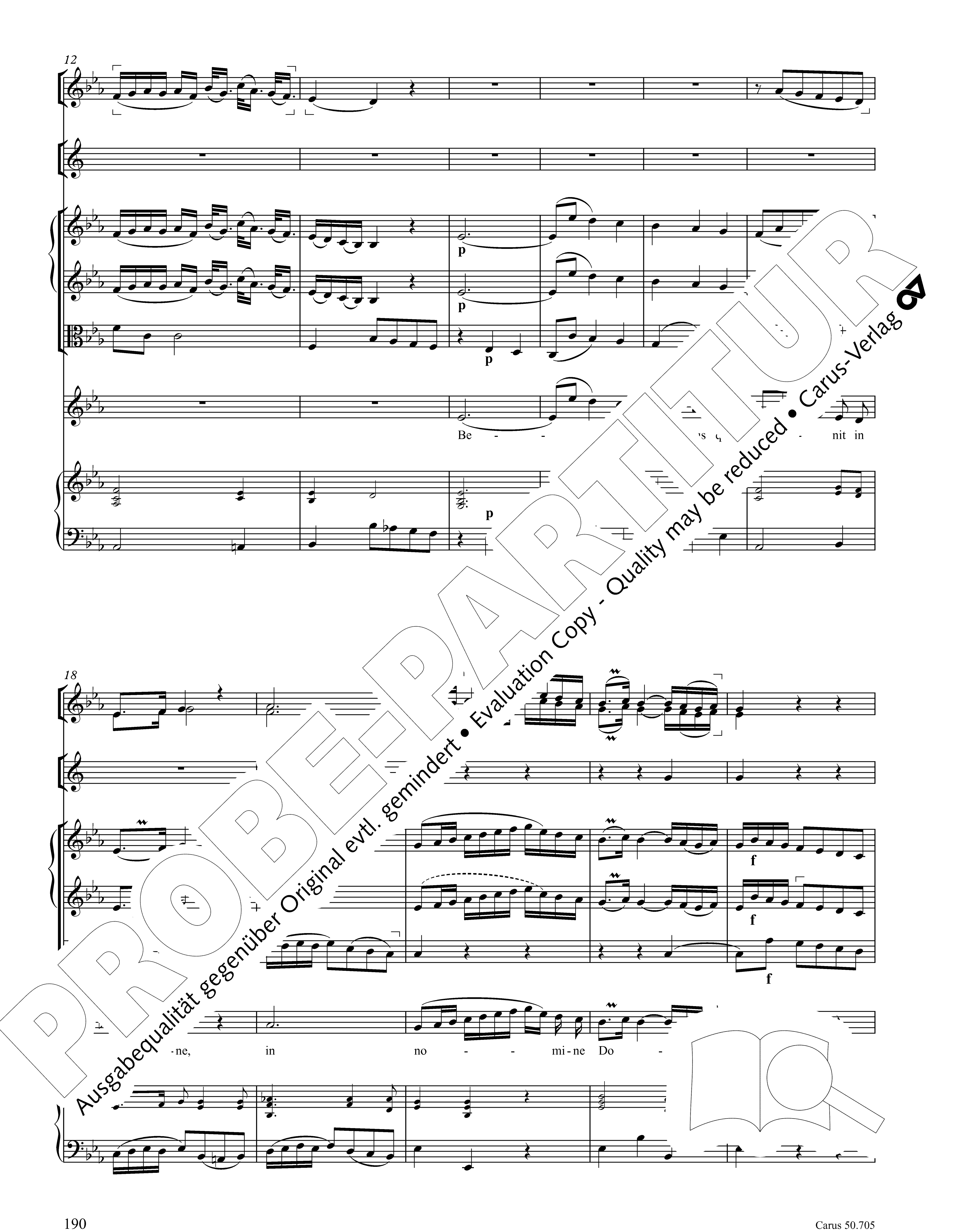


∗ *Zur Lesart von Trompete II siehe den Kritischen Bericht. / Concerning trumpet II see the Critical Report.*
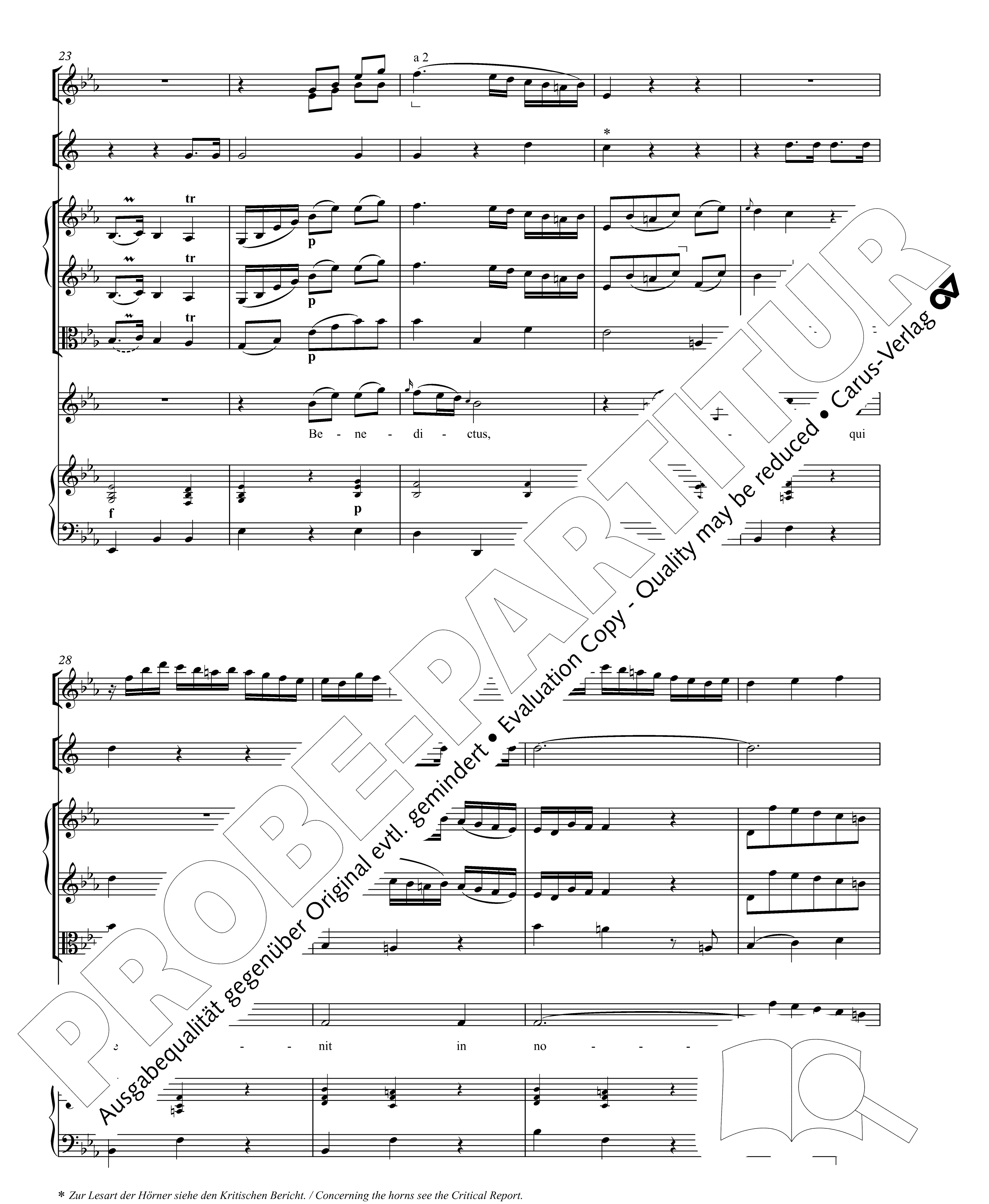


* *Zur Lesart von Violine I (= Oboe I) siehe den Kritischen Bericht. / Concerning violin I (= oboe I) see the Critical Report.*

15. Benedictus (Aria: Soprano; Coro)
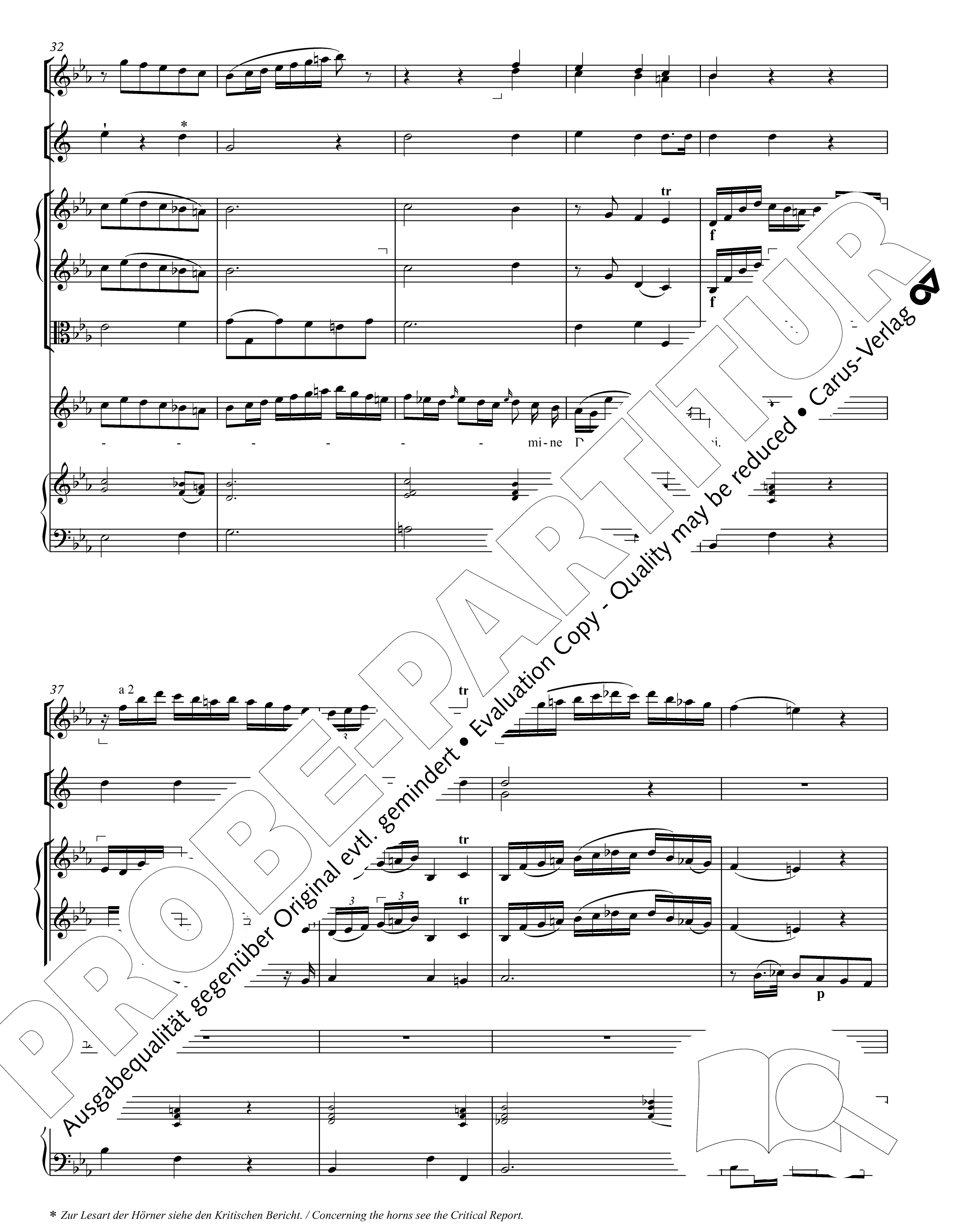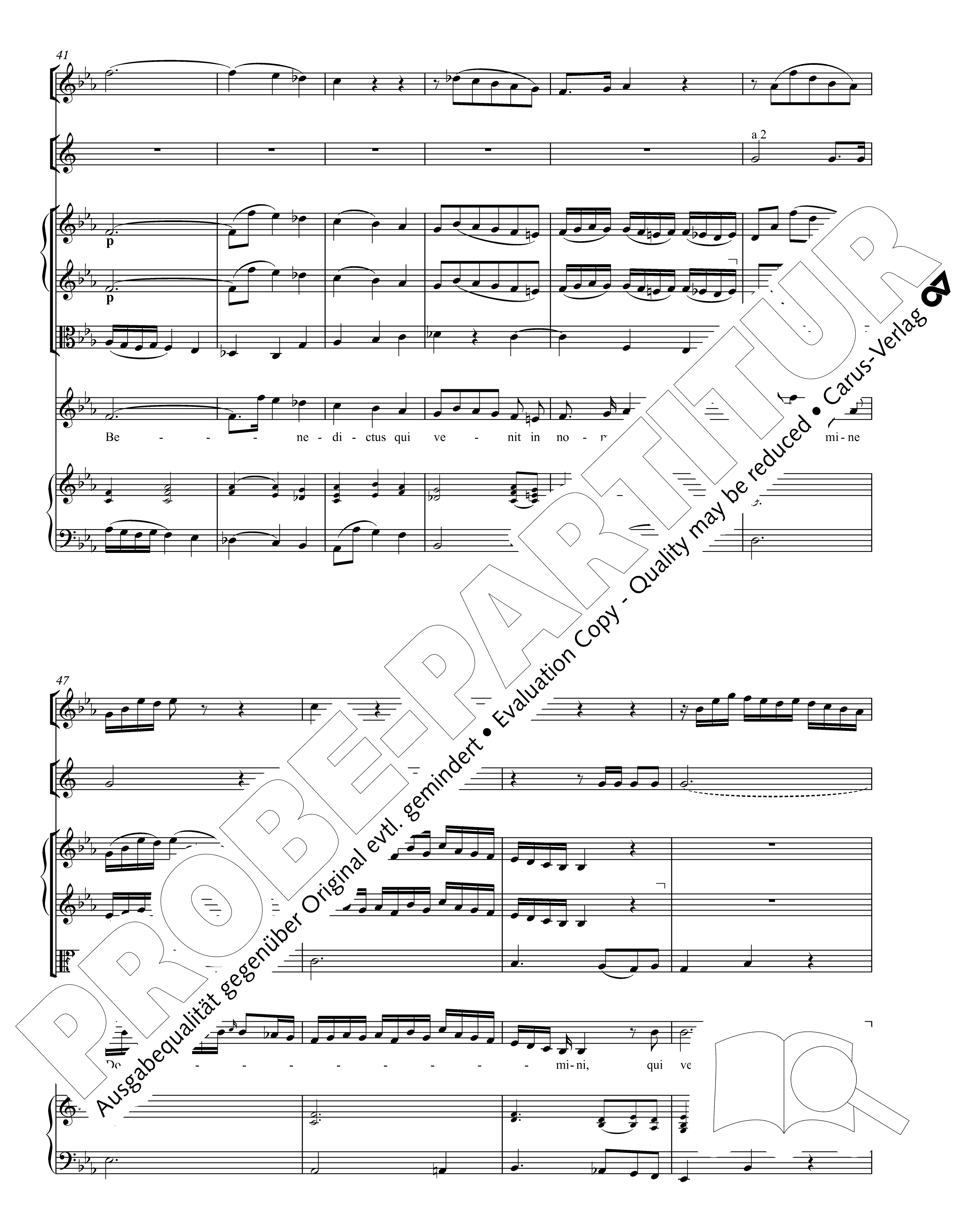




12
Be - nit in
18
-ne, in no - - mi-ne Do -
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
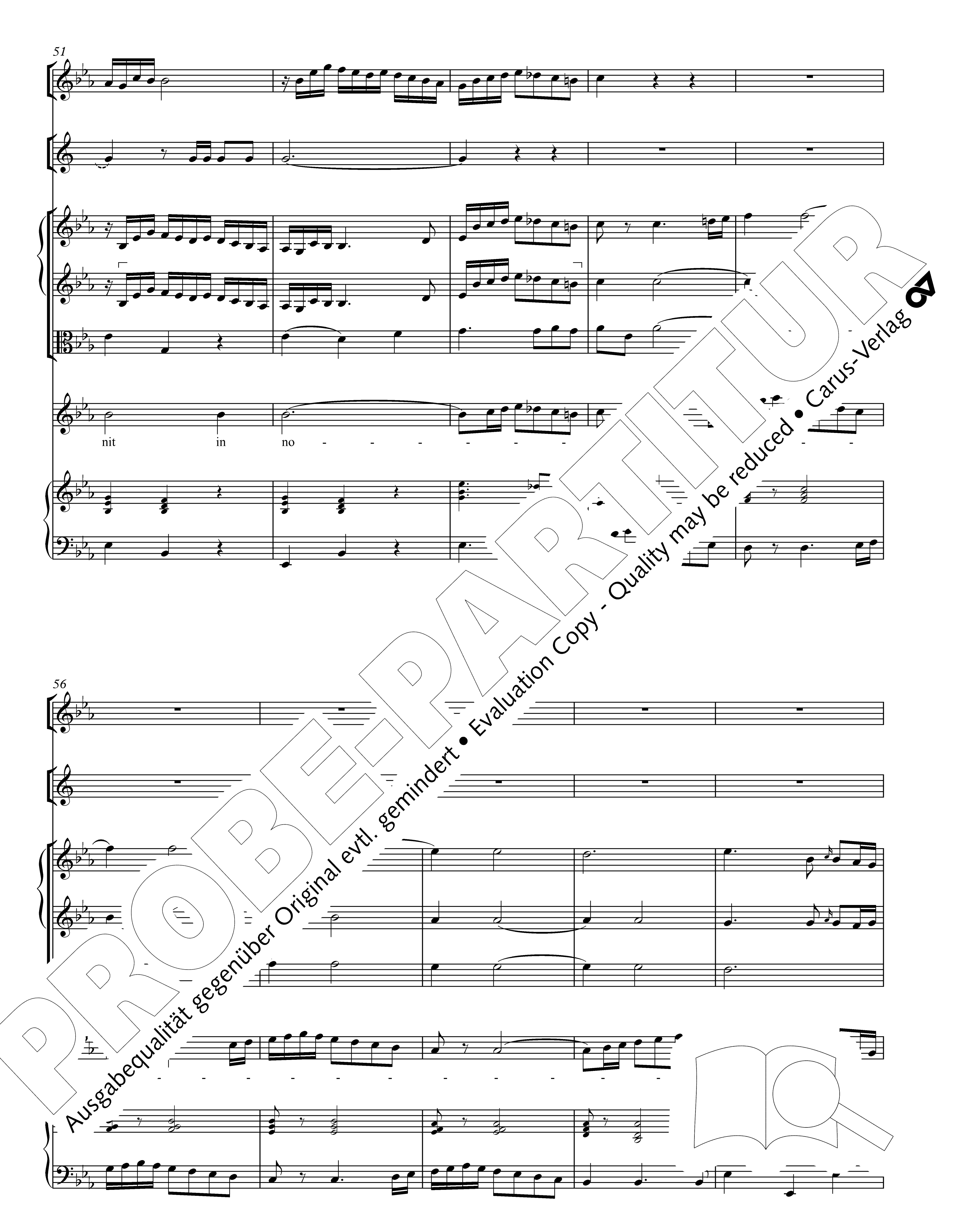


* *Zur Lesart der Hörner siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the horns see the Critical Report.*
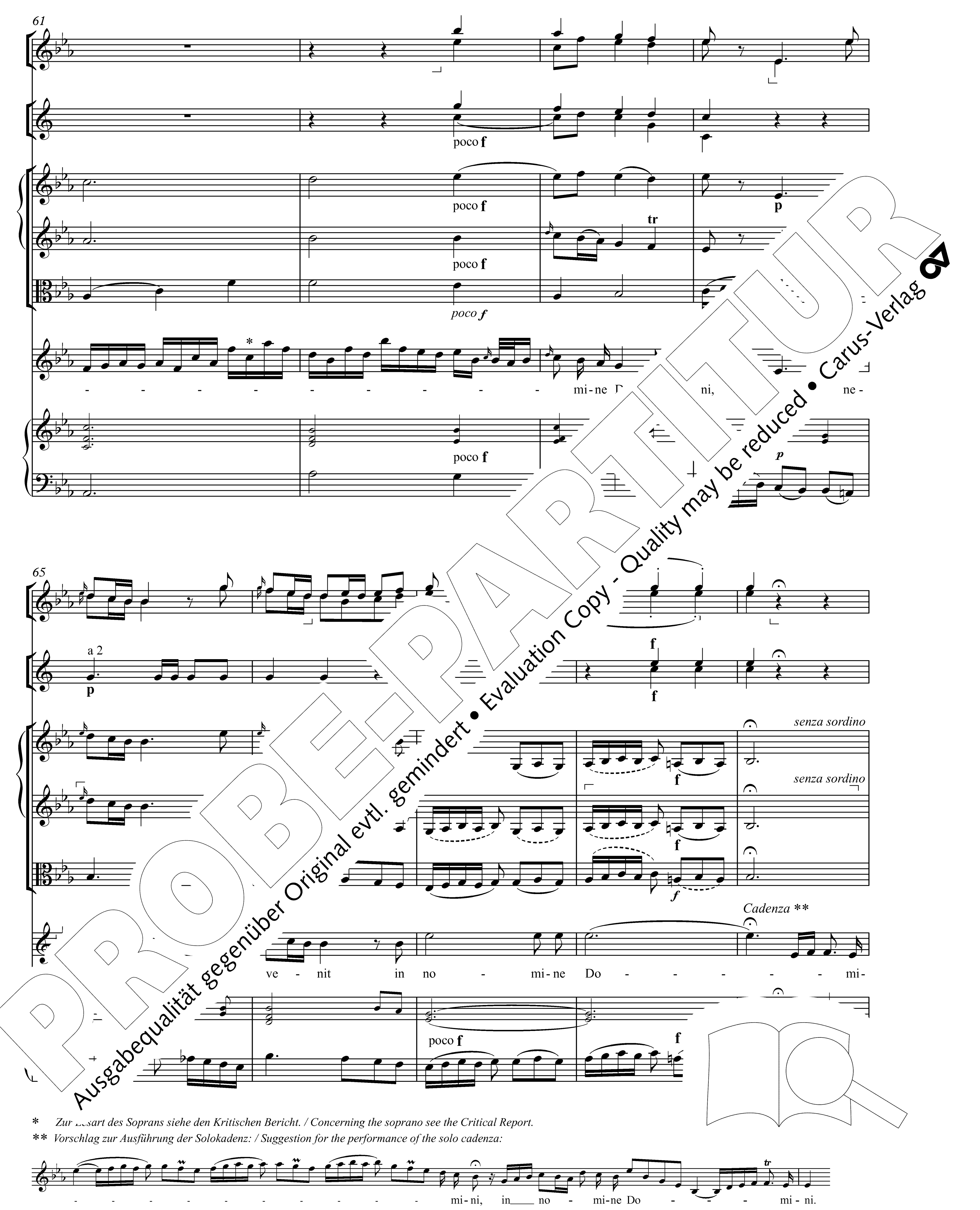


* *Zur Lesart der Hörner siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the horns see the Critical Report.*
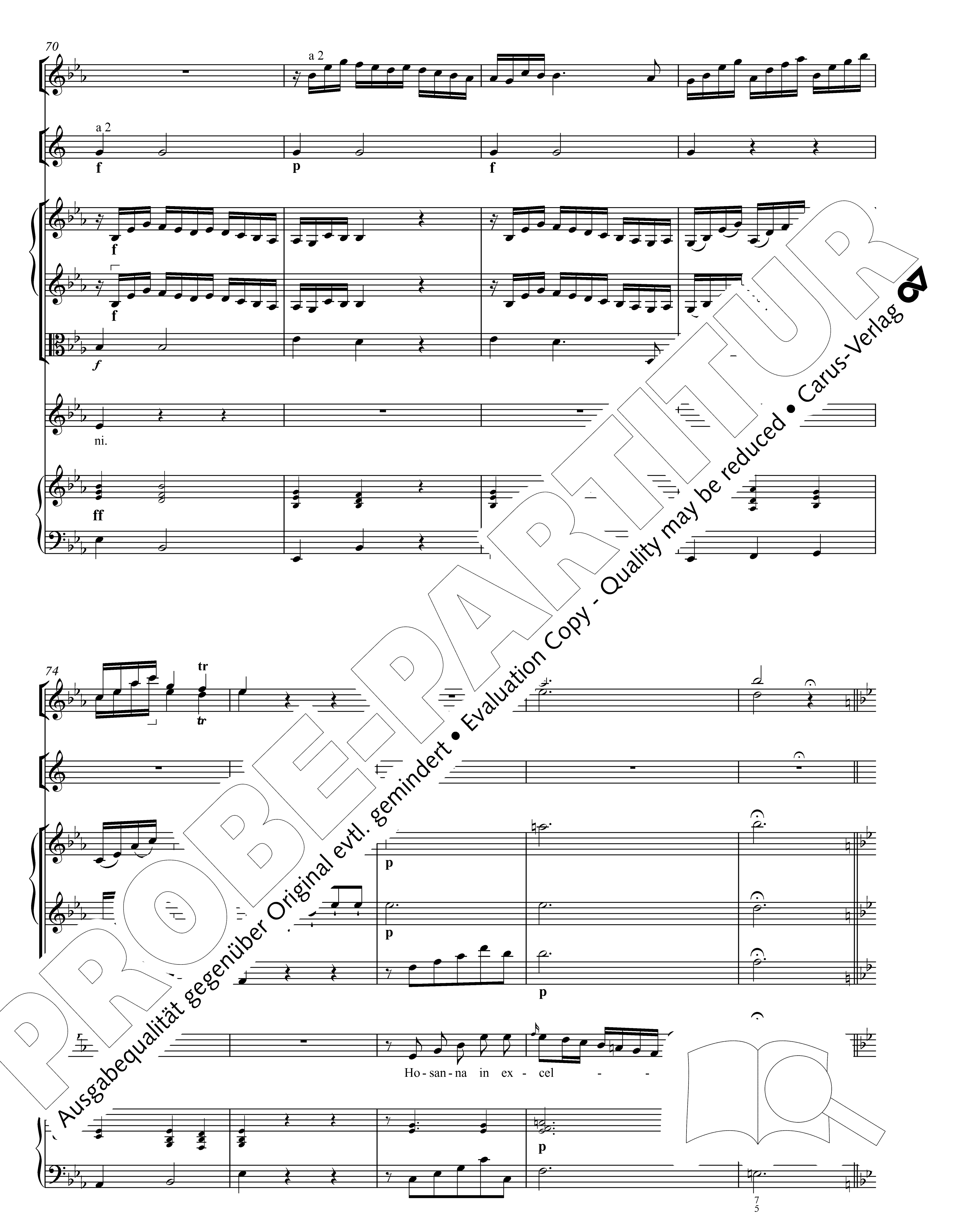


41
a 2
p
p
Be - - - ne-di-ctus qui ve - nit in no - mi-ne
47
Do - - - - - - - - mi-ni, qui ve

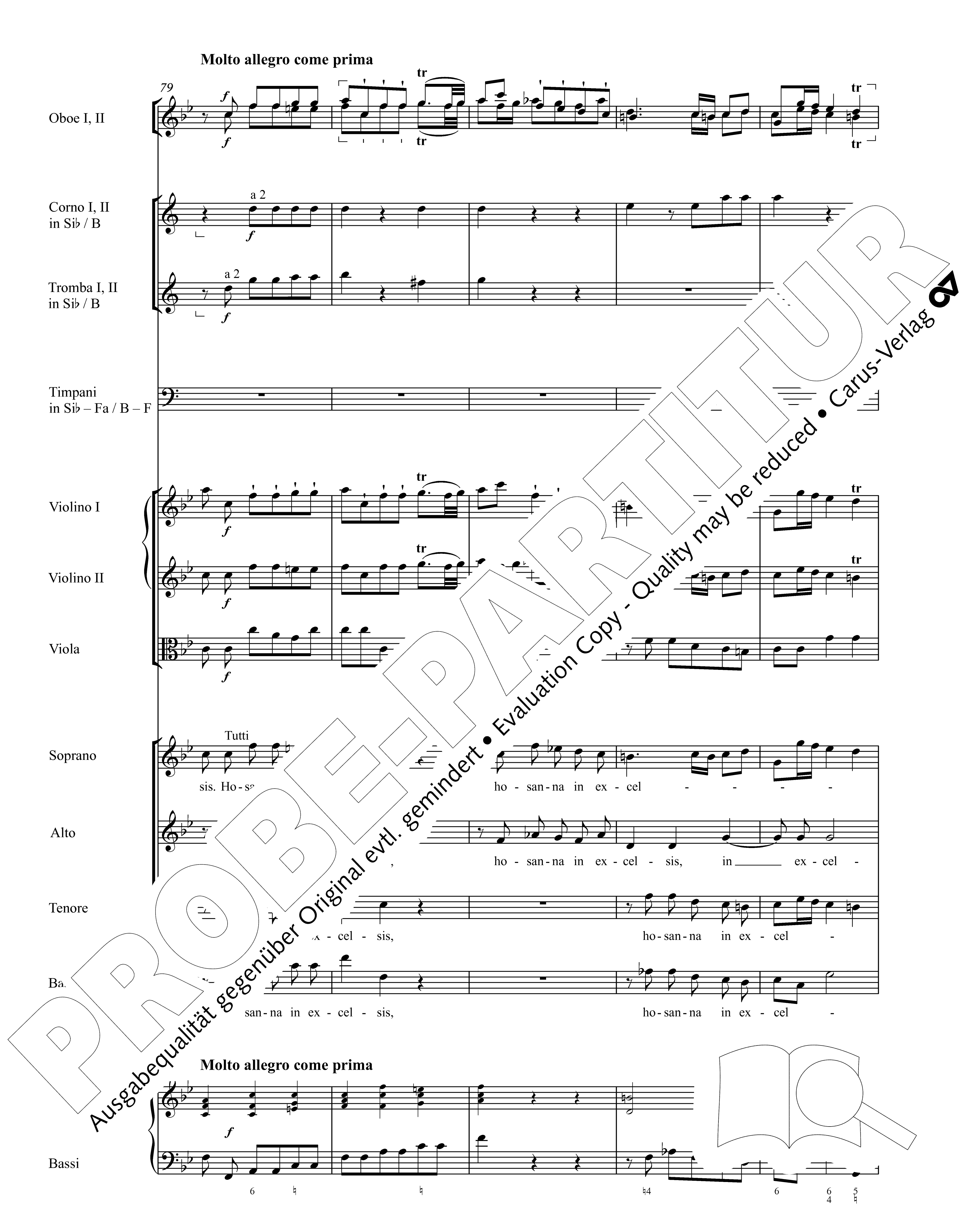

51
nit
in
no
56
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

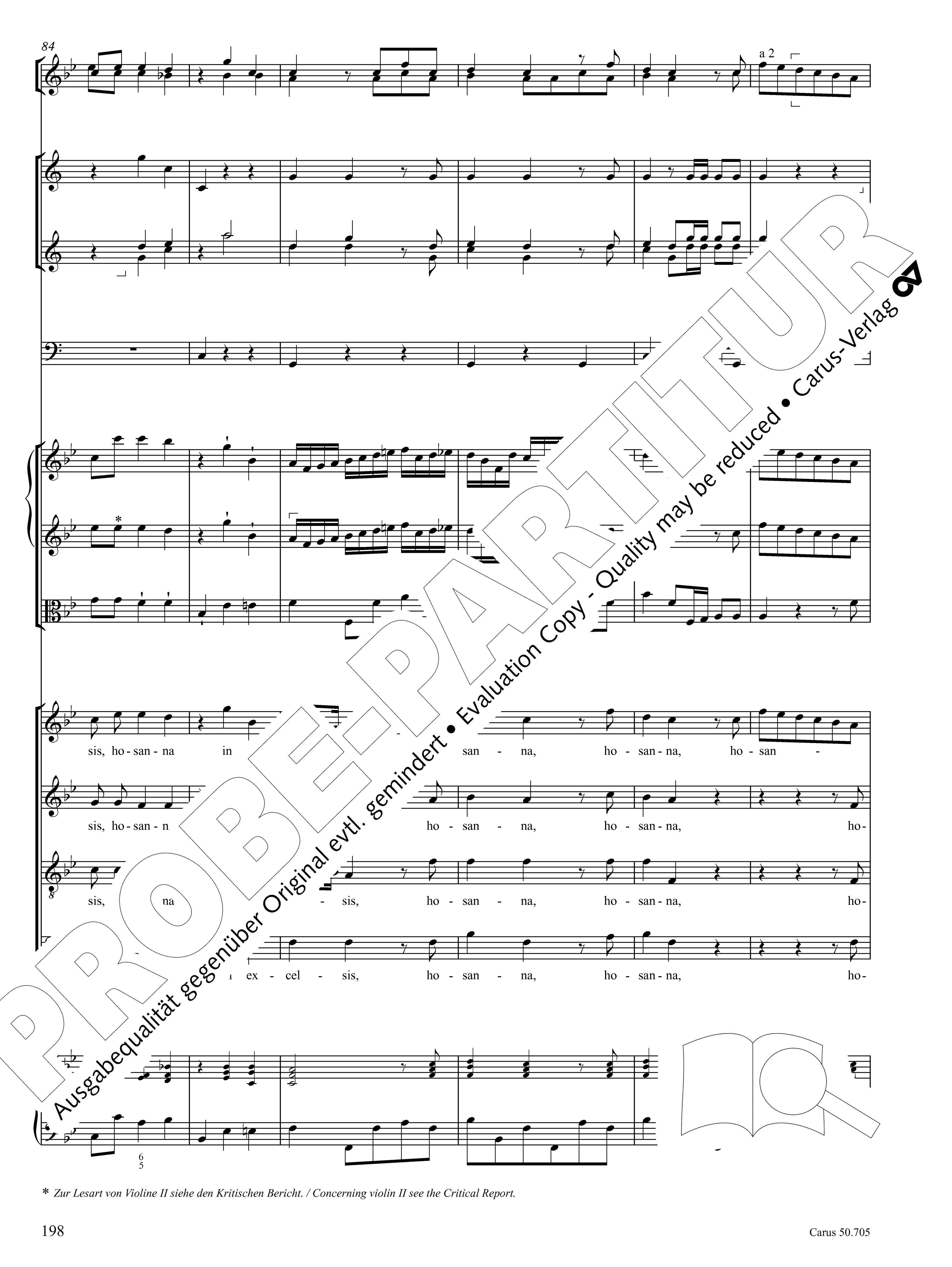


* Zur Lesart des Soprans siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the soprano see the Critical Report.

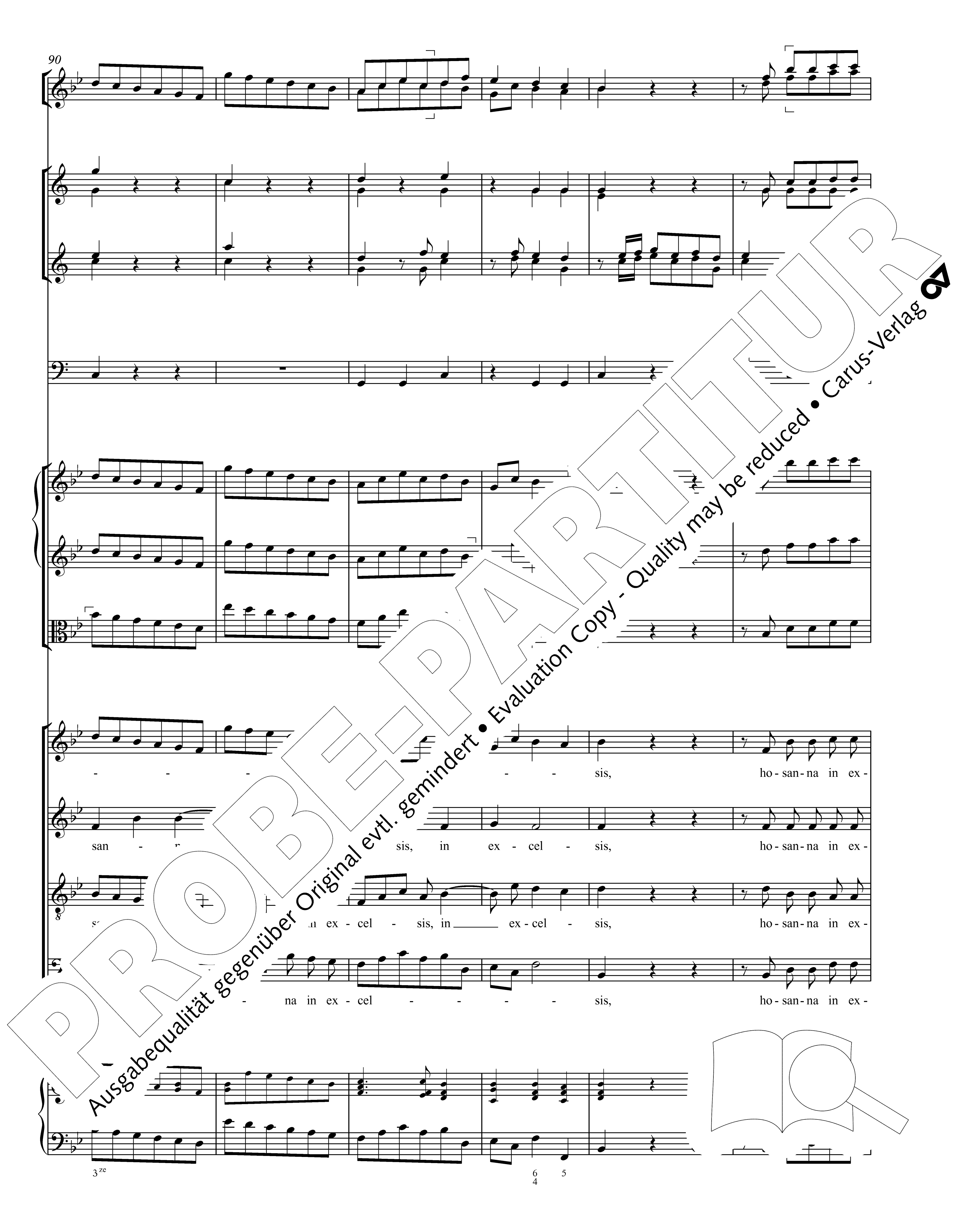
** Vorschlag zur Ausführung der Solokadenz: / Suggestion for the performance of the solo cadenza:


70
a 2
a 2
f
p
f
ni.
ff
74
tr
tr
p
p
p
Ho-san-na in ex-cel - -
p
7
5
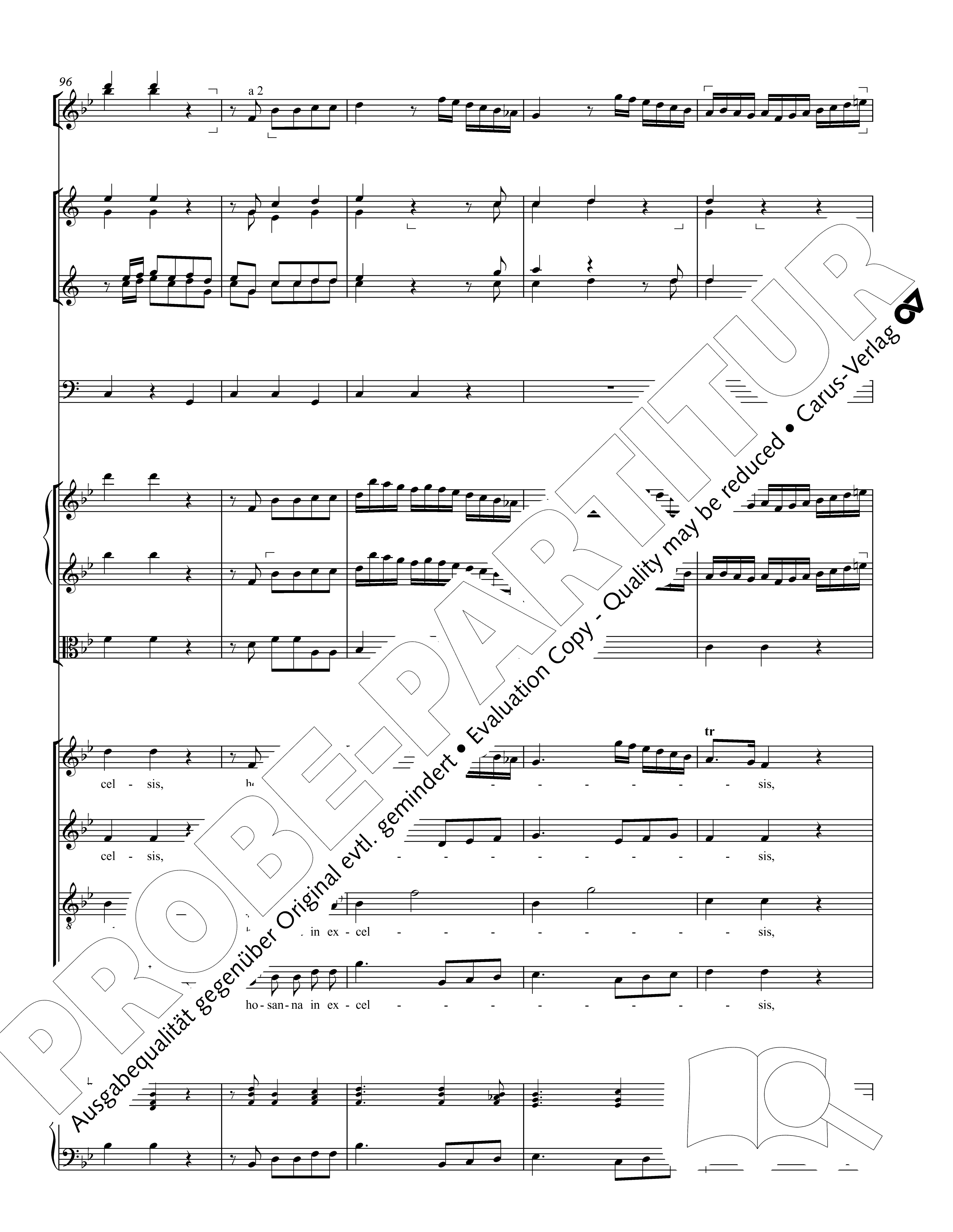

Molto allegro come prima
Oboe I, II
Corno I, II in Si♭ / B
Tromba I, II in Si♭ / B
Timpani in Si♭ – Fa / B – F
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Bassi
Tutti
sis. Ho-sa
ho - san - na in ex - cel
ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel
x - cel - sis,
ho - san - na in ex - cel
san - na in ex - cel - sis,
Molto allegro come prima
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

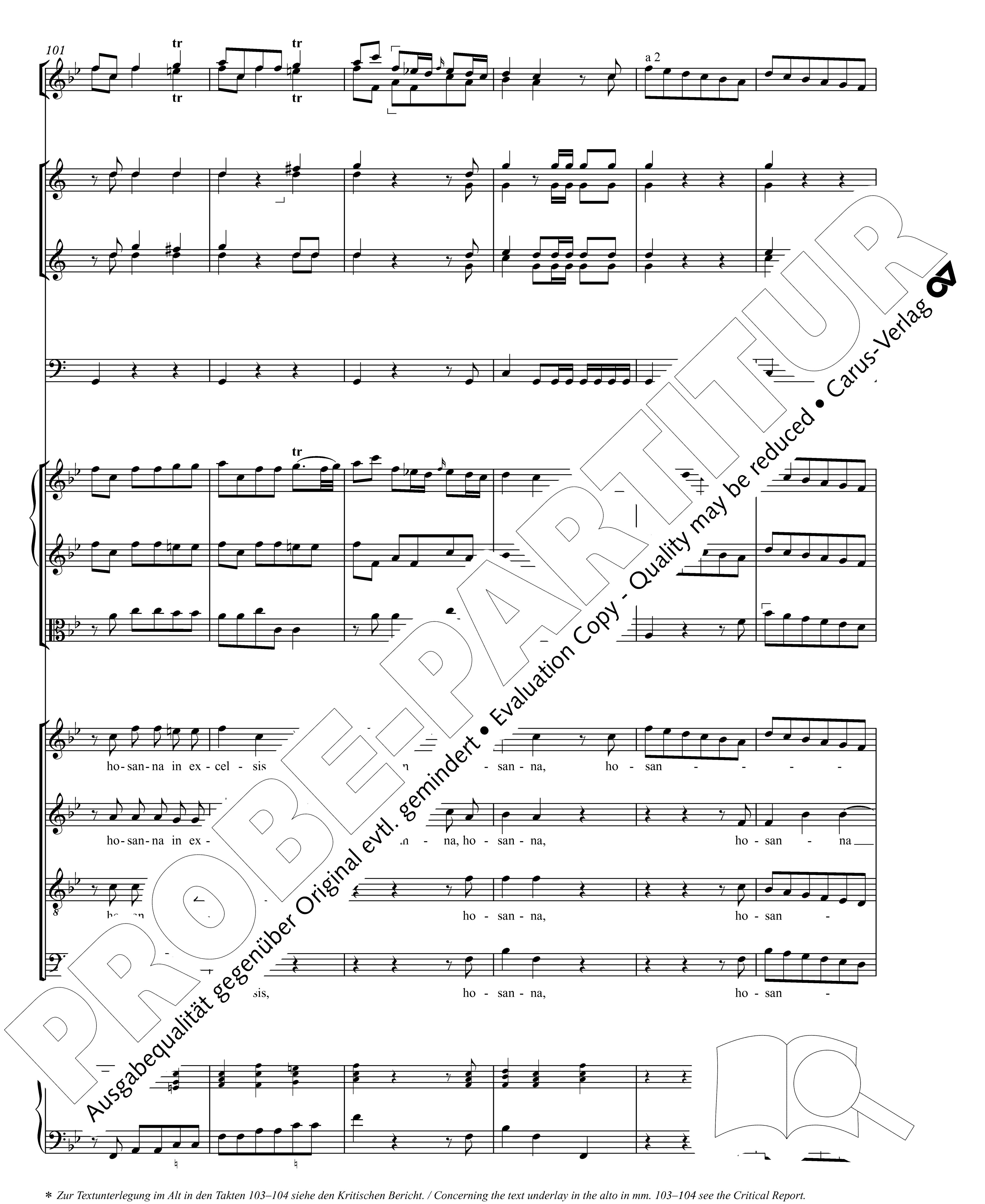


* *Zur Lesart von Violine II siehe den Kritischen Bericht. / Concerning violin II see the Critical Report.*
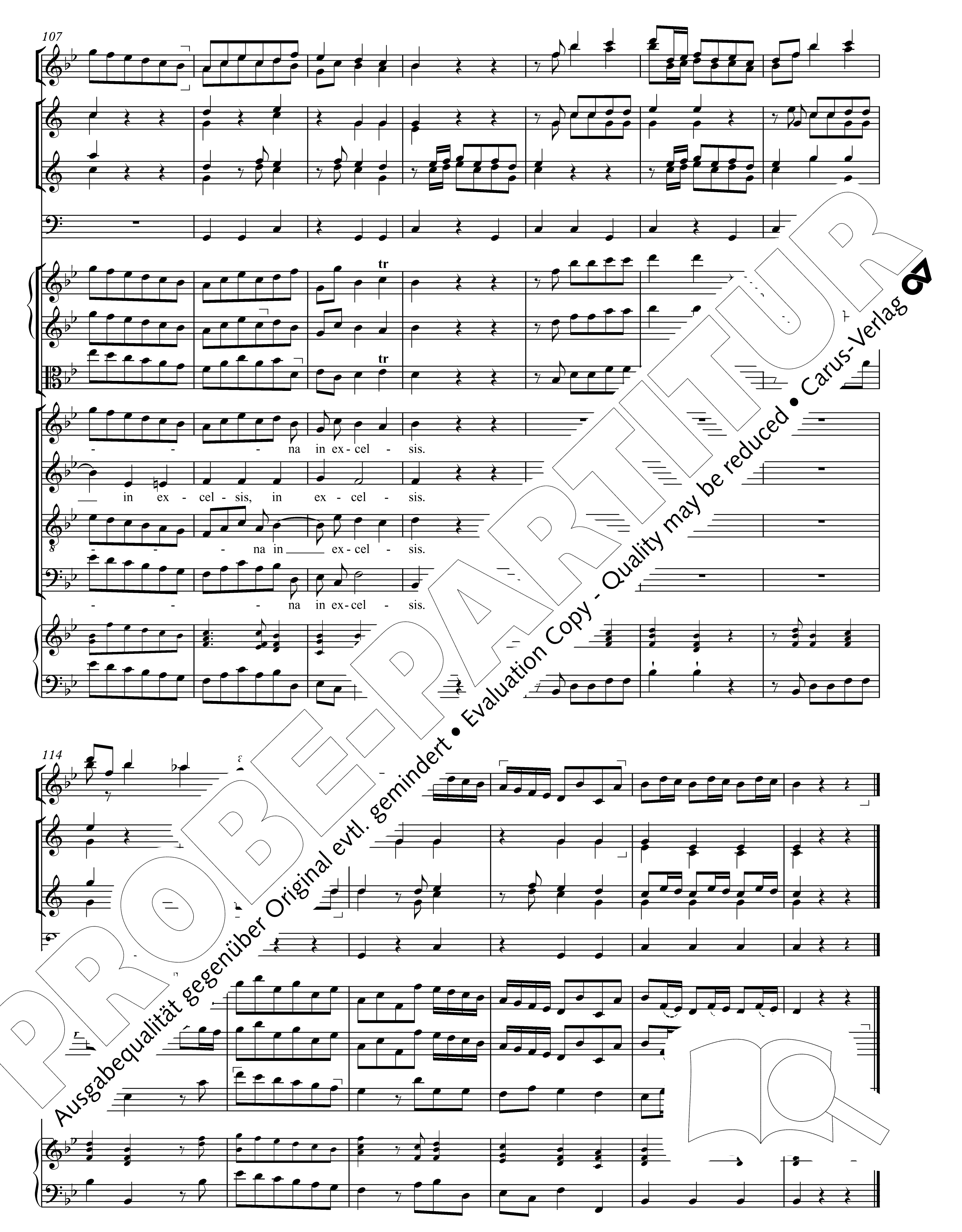


90
san - sis, in ex - cel - sis,
- - - - sis,
ho - san - na in ex -
n ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
na in ex - cel - - - - sis,
3ze
6
4
5

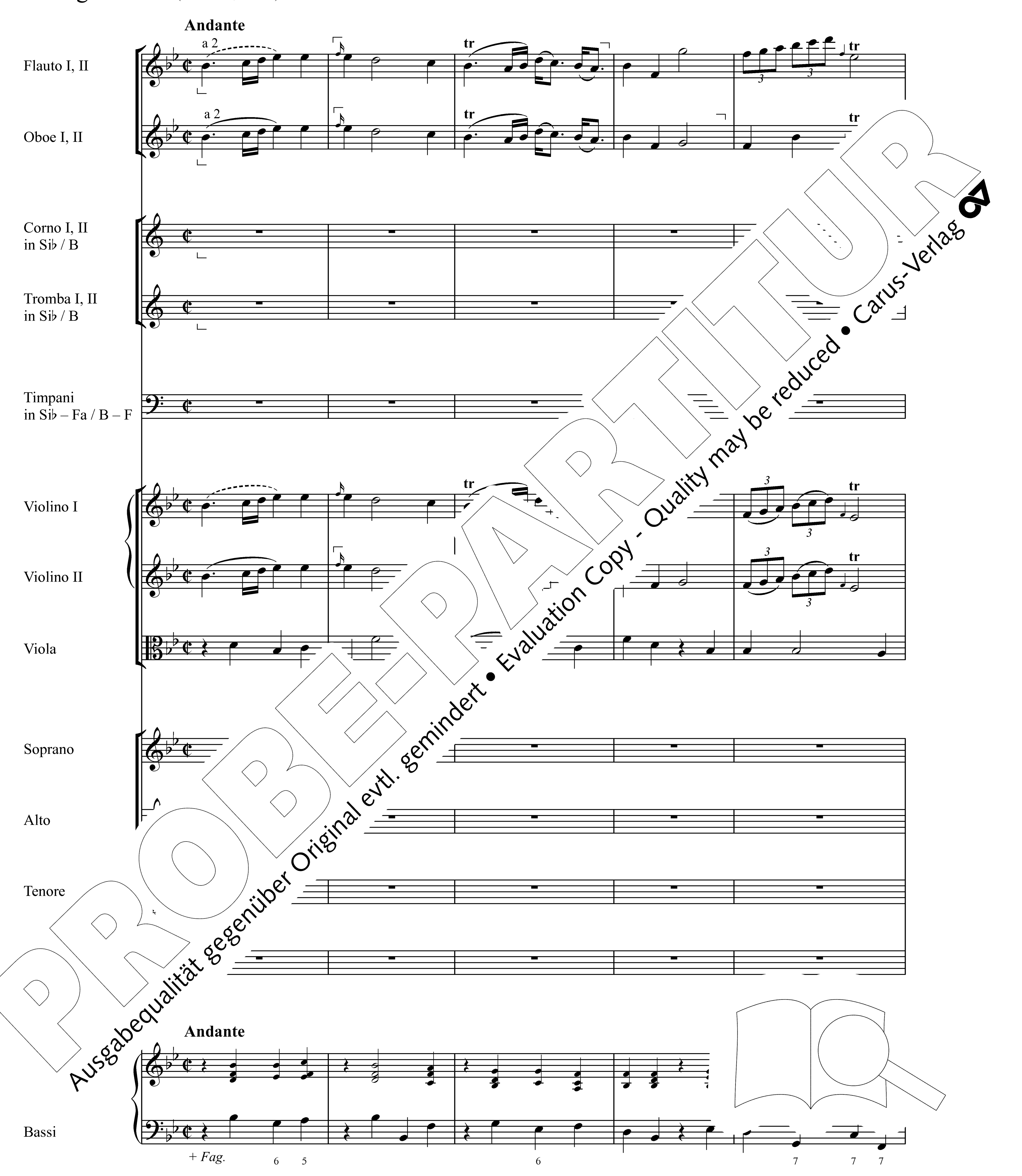

96
a 2
cel - sis, ho
cel - sis,
in ex - cel - sis,
ho - san - na in ex - cel - sis,
tr
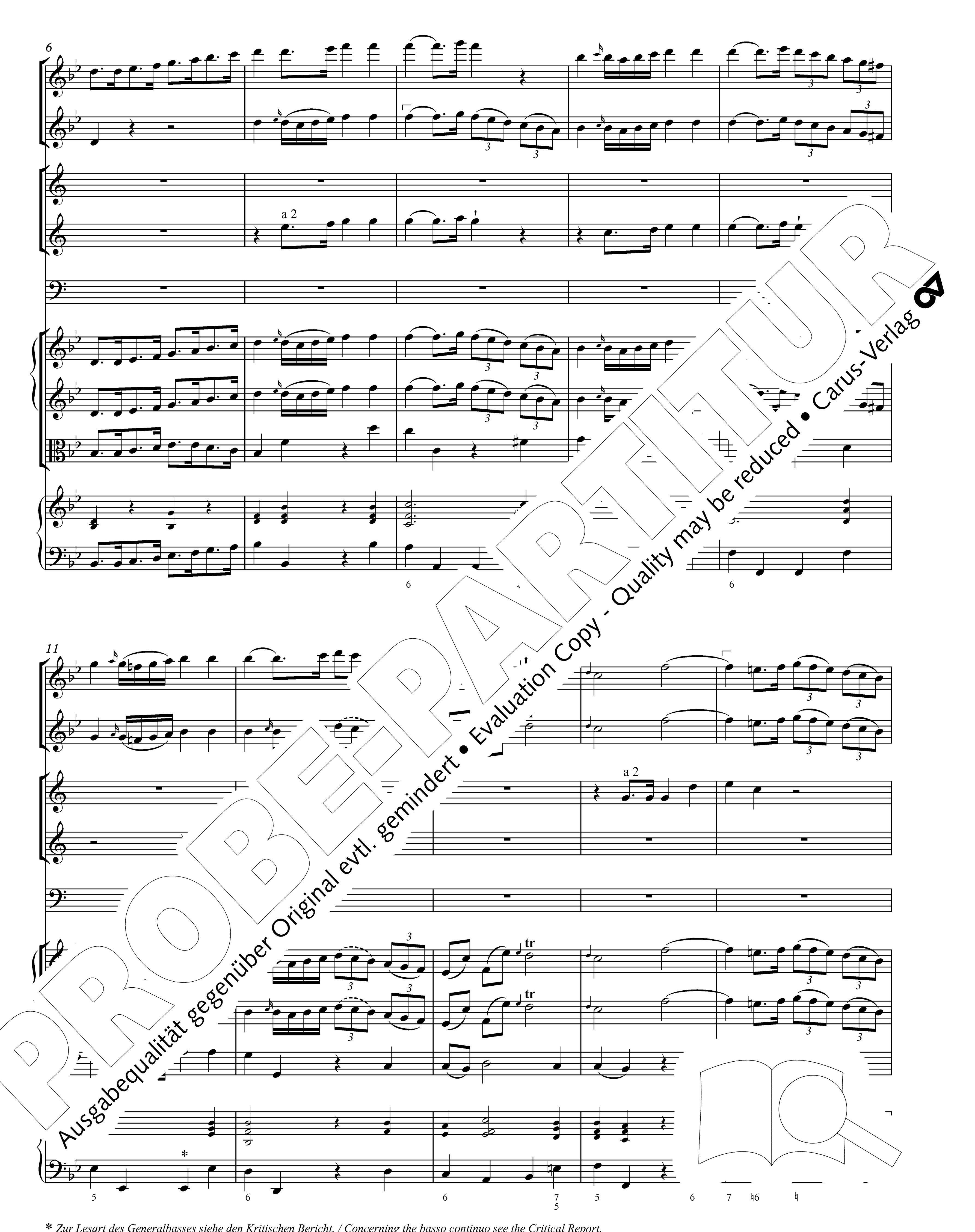


* *Zur Textunterlegung im Alt in den Takten 103–104 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay in the alto in mm. 103–104 see the Critical Report.*
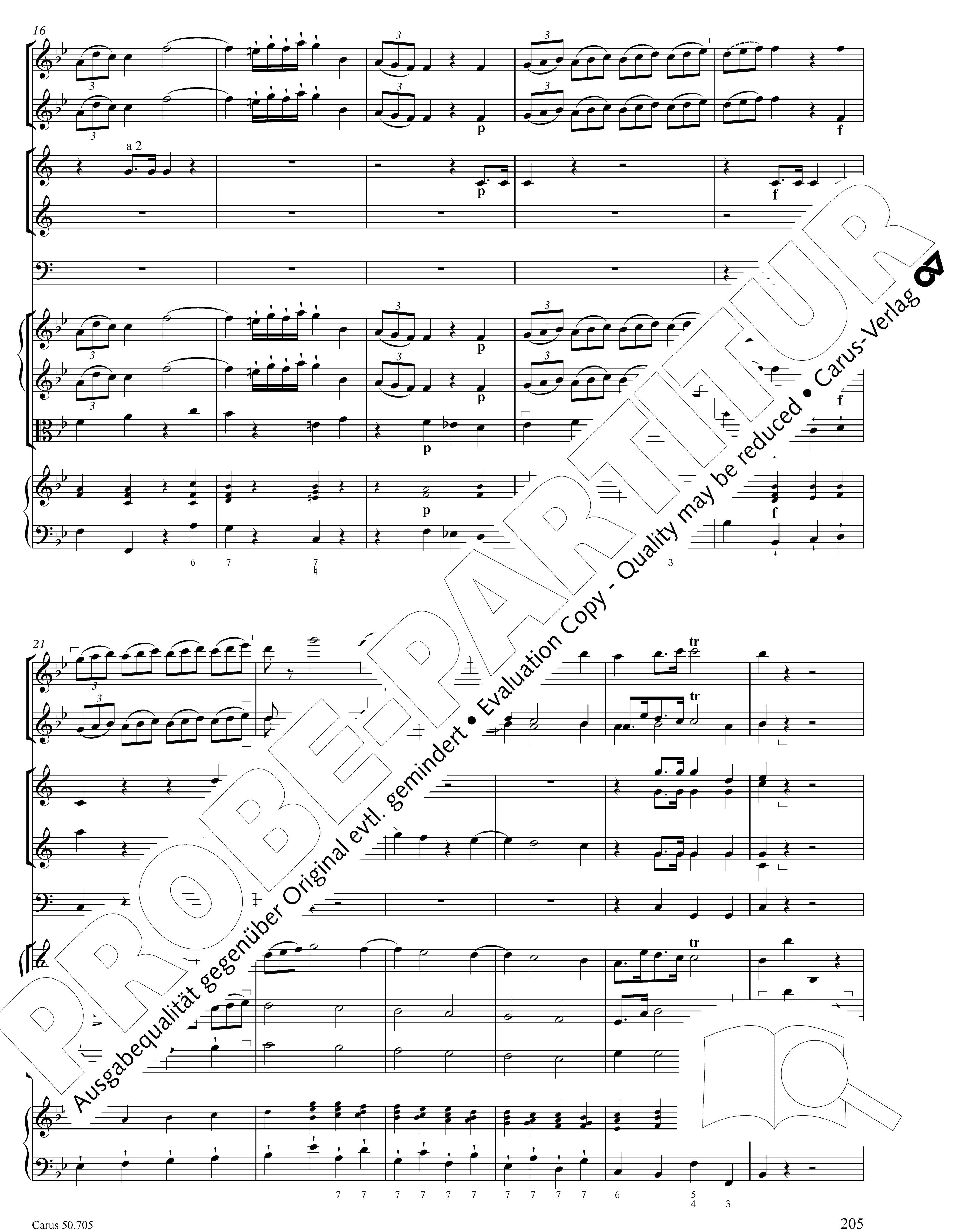

107
na in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.
na in ex - cel - sis.
na in ex - cel - sis.
114
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
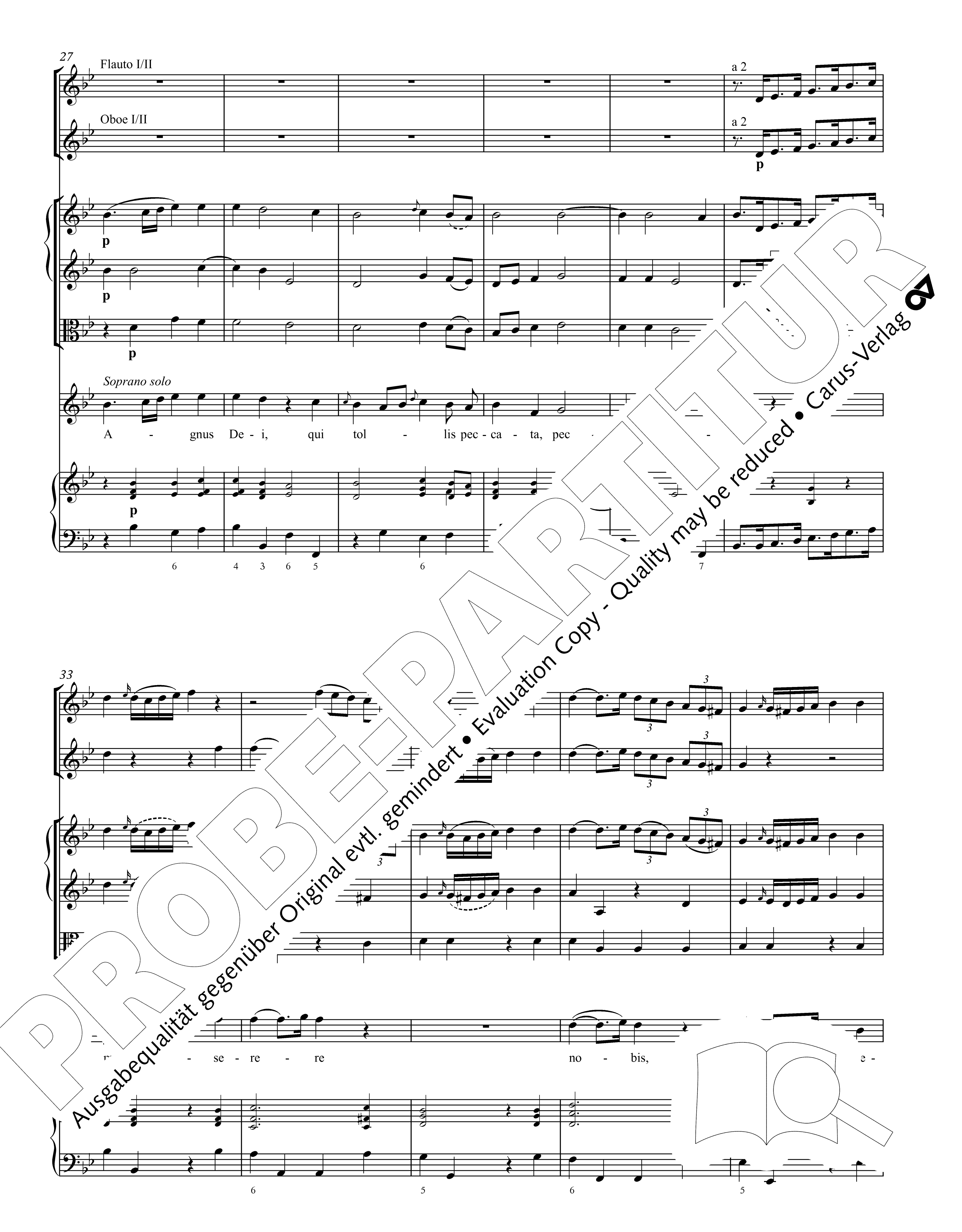
16. Agnus Dei (Soli SA, Coro)
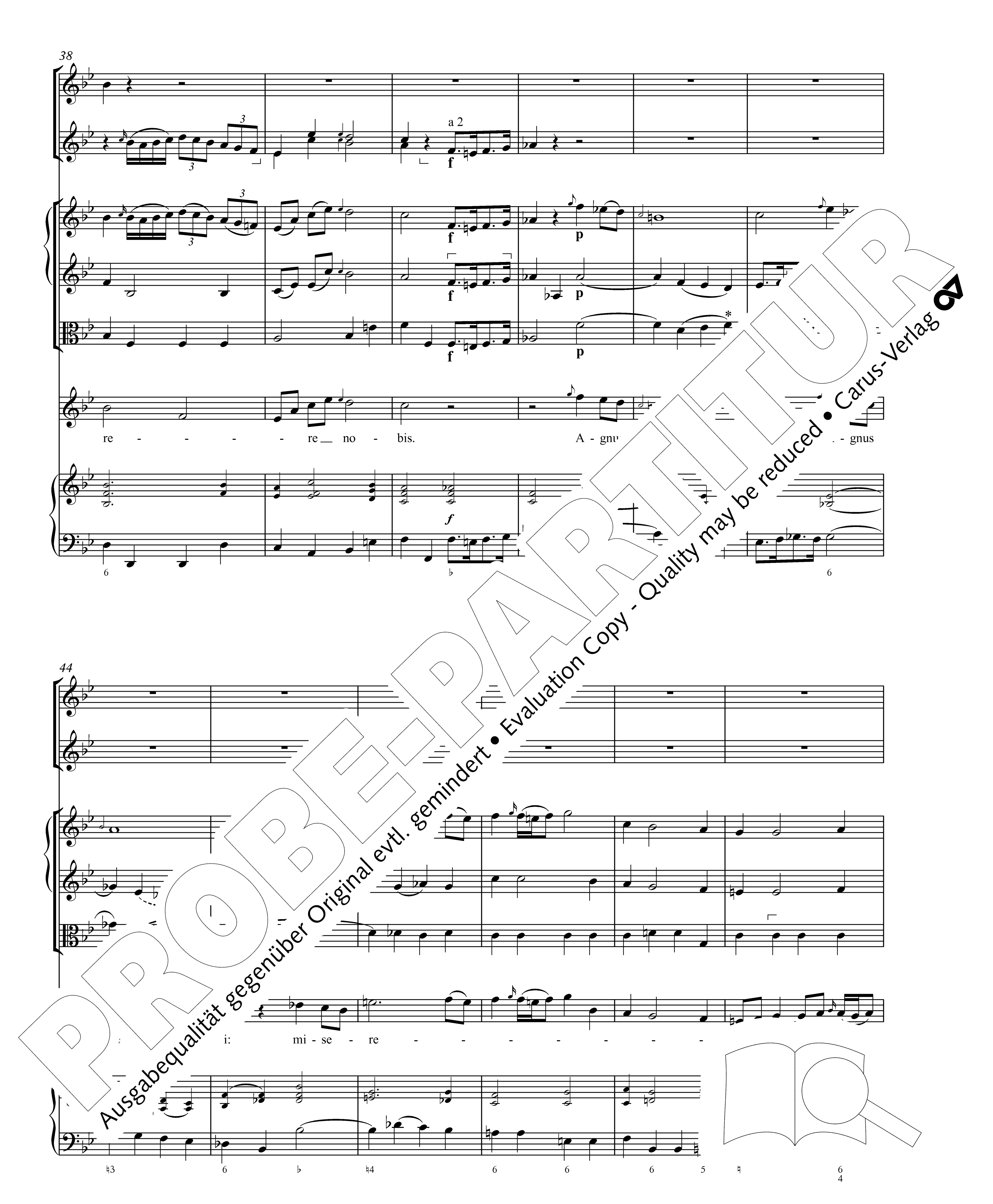




* *Zur Lesart des Generalbasses siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the basso continuo see the Critical Report.*
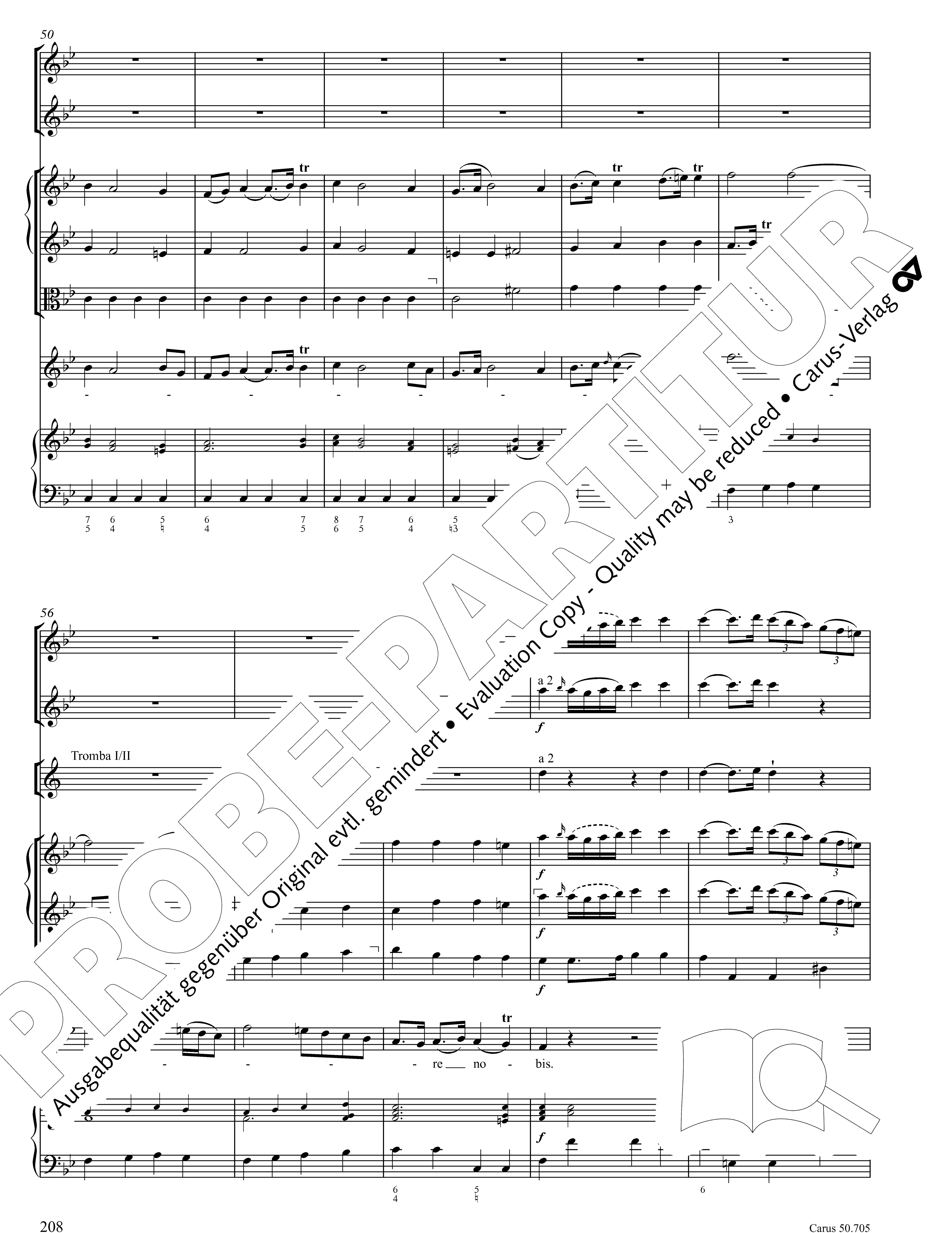

16
a 2
21
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
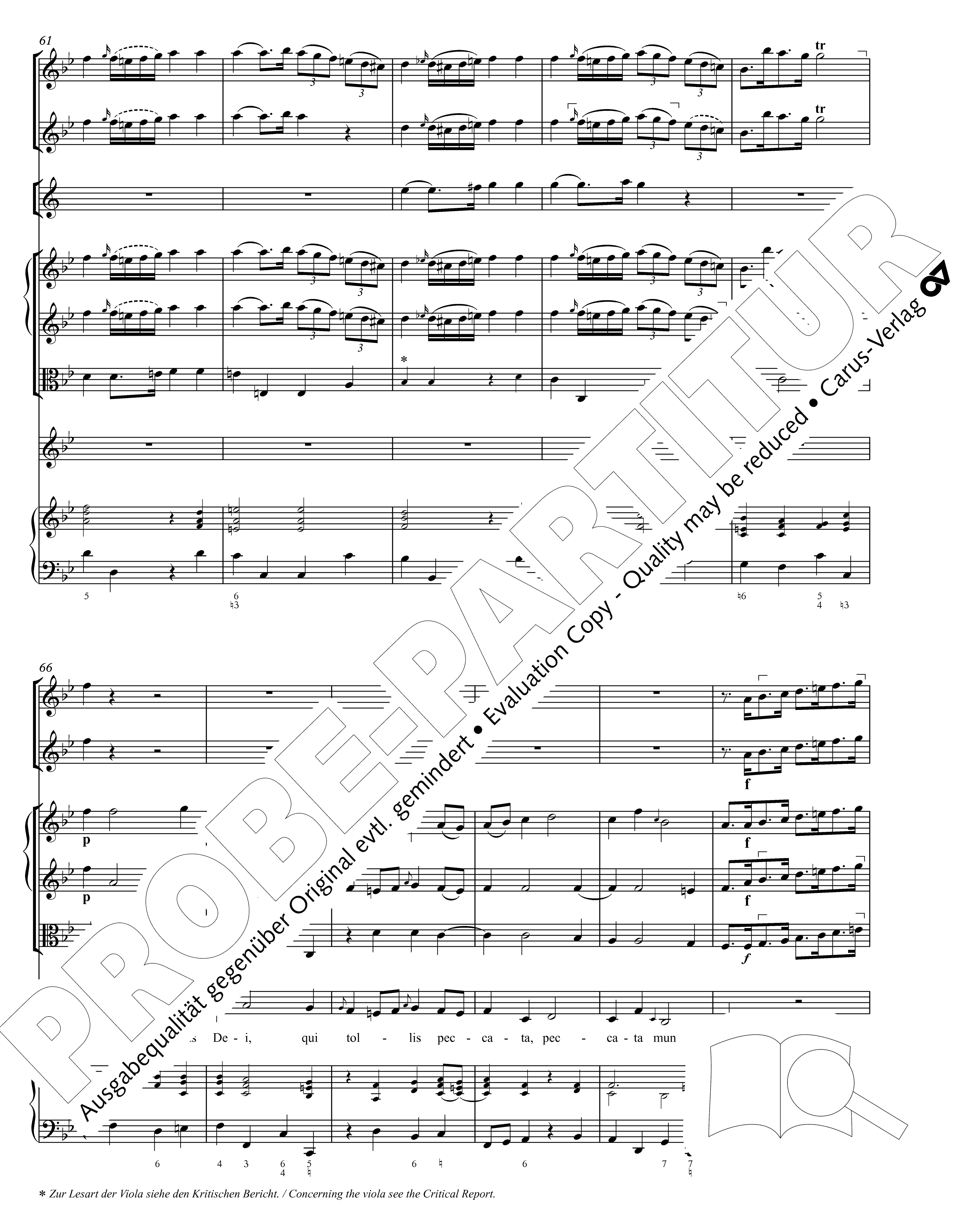


27
Flauto I/II
a 2
Oboe I/II
a 2
p
p
p
p
Soprano solo
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -
p
6
4 3 6 5
6
7
33
3
3
3
3
3
- se - re - re
no - bis,
6
5
6
5
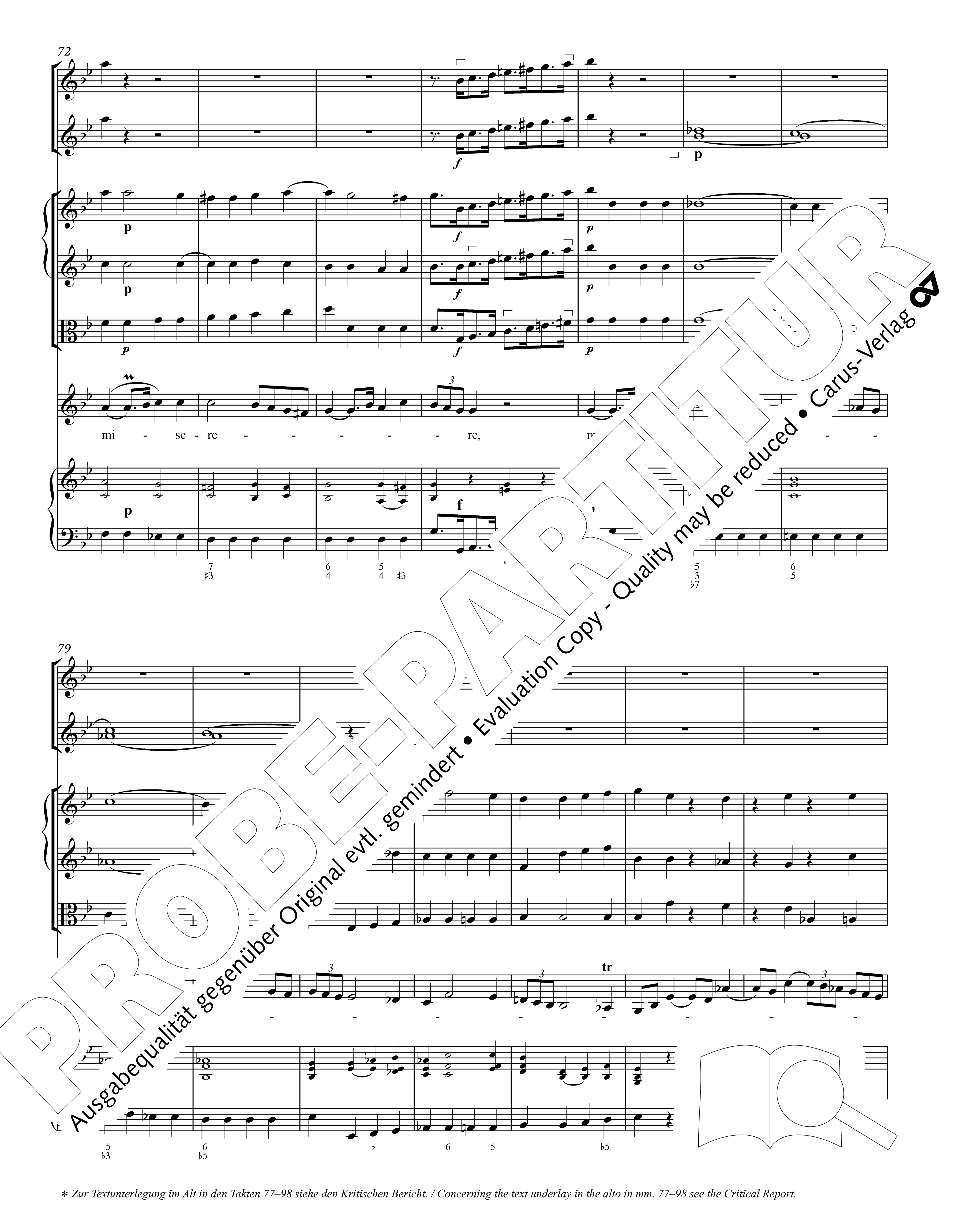


* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*
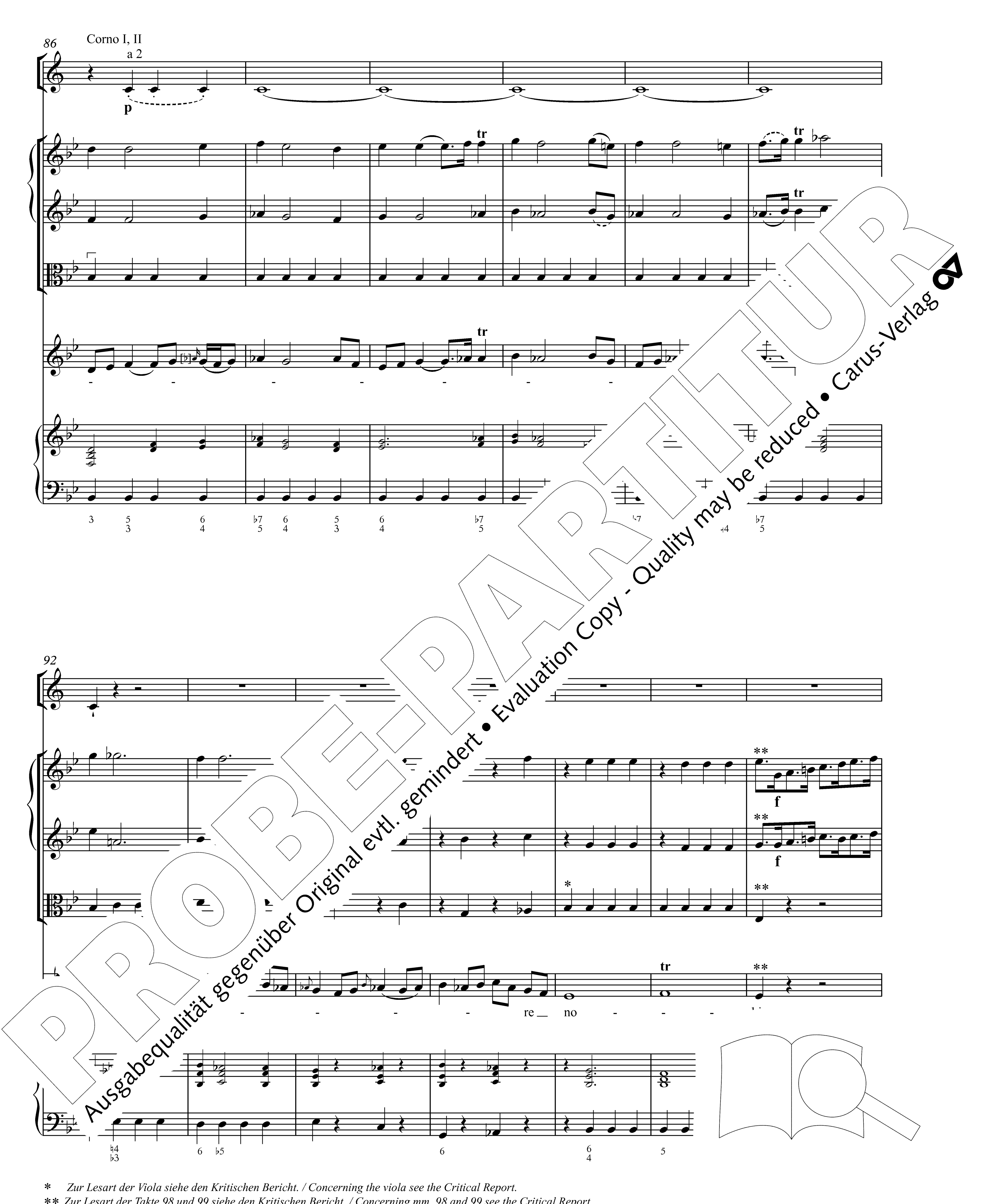


50
56
Tromba I/II
a 2
tr
f
re no bis.
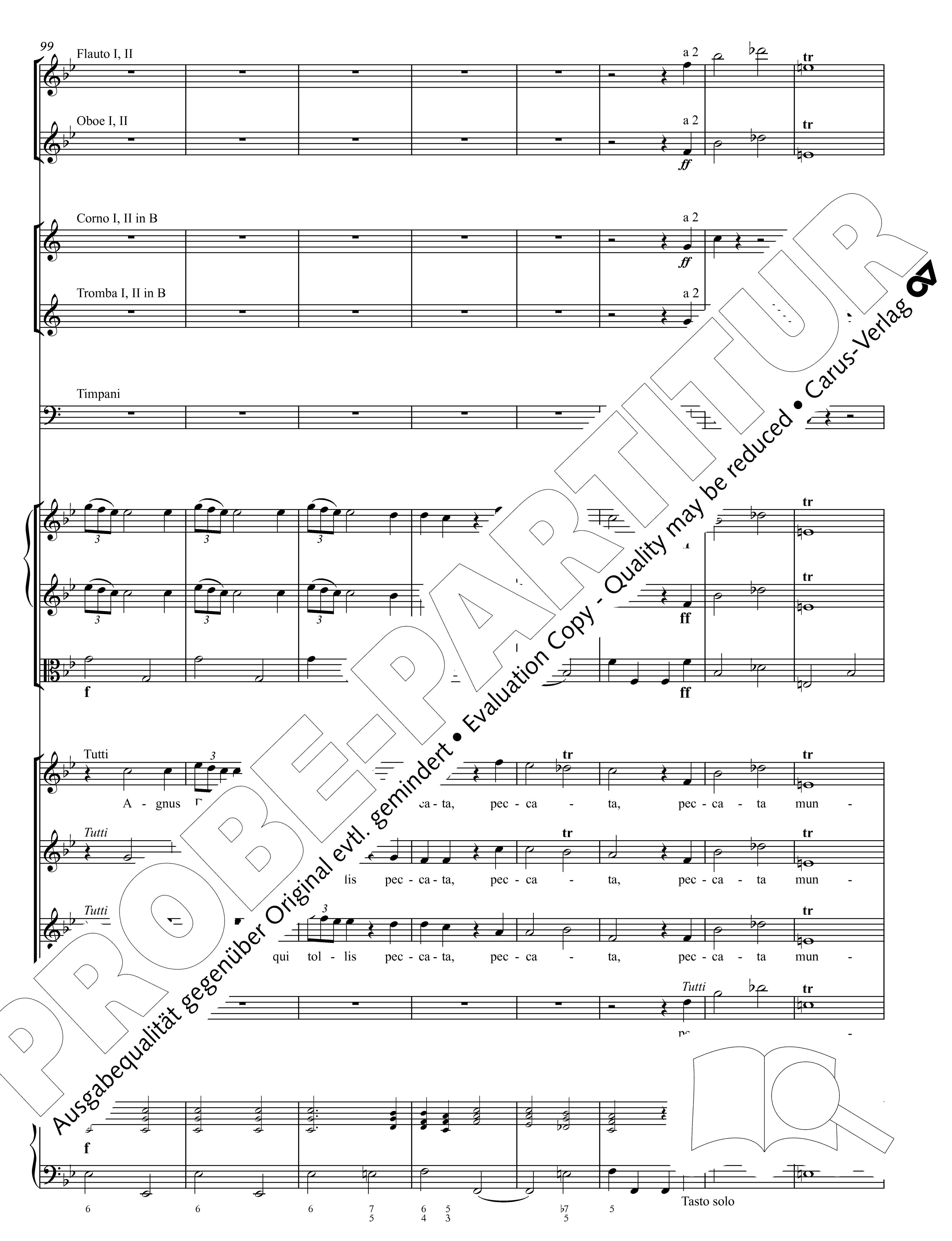


* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*
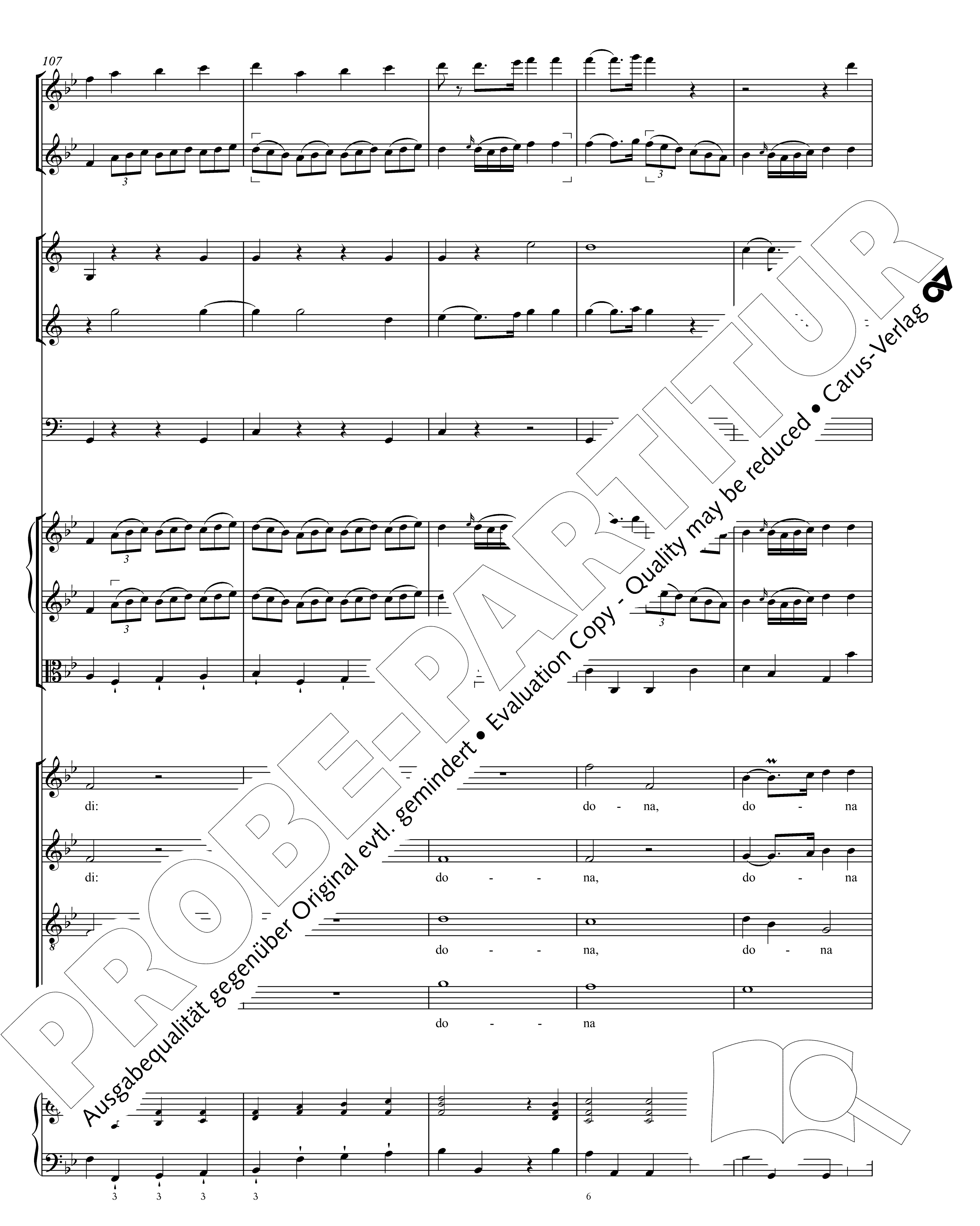


∗ *Zur Textunterlegung im Alt in den Takten 77–98 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the text underlay in the alto in mm. 77–98 see the Critical Report.*
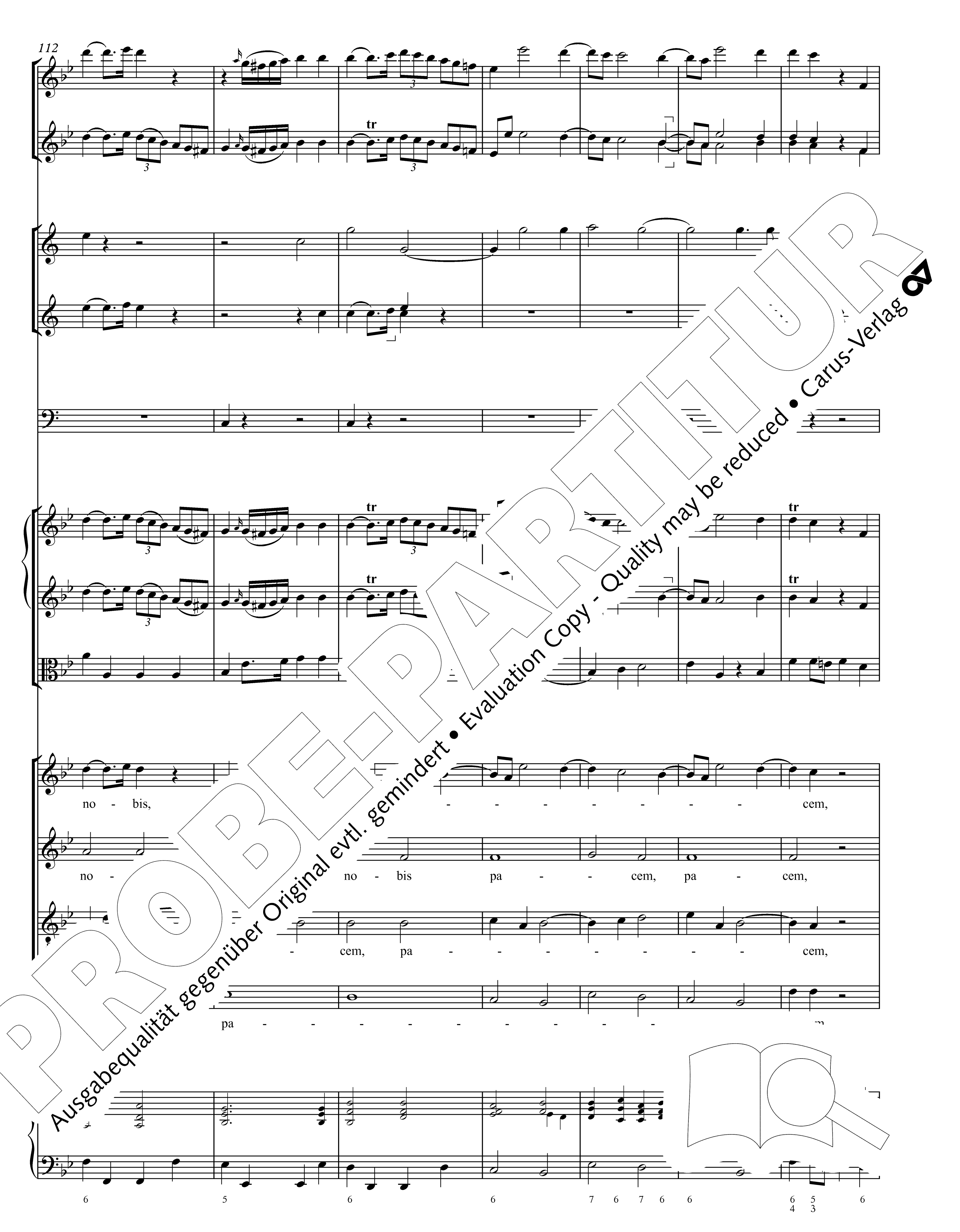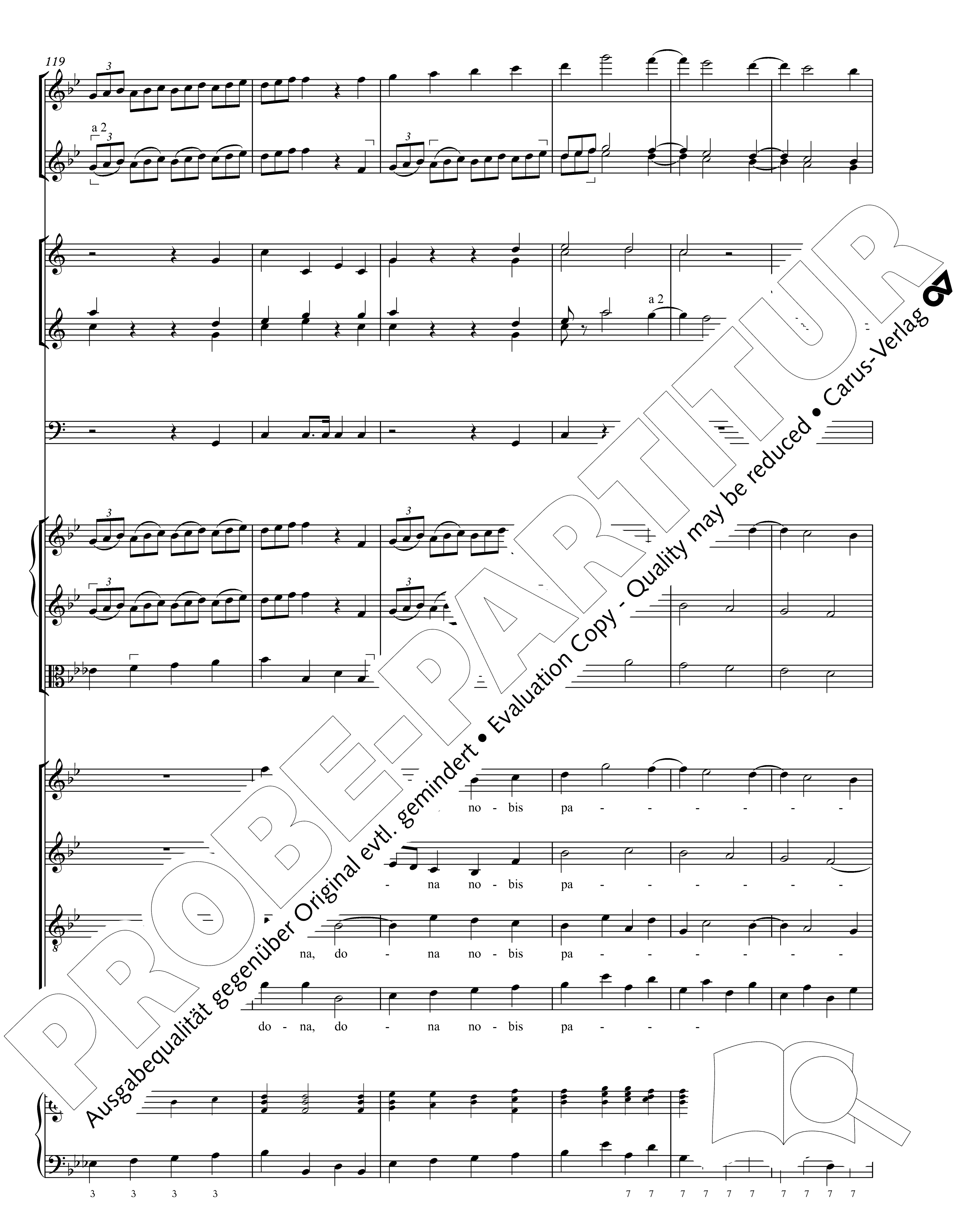


* *Zur Lesart der Viola siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the viola see the Critical Report.*
** *Zur Lesart der Takte 98 und 99 siehe den Kritischen Bericht. / Concerning mm. 98 and 99 see the Critical Report.*
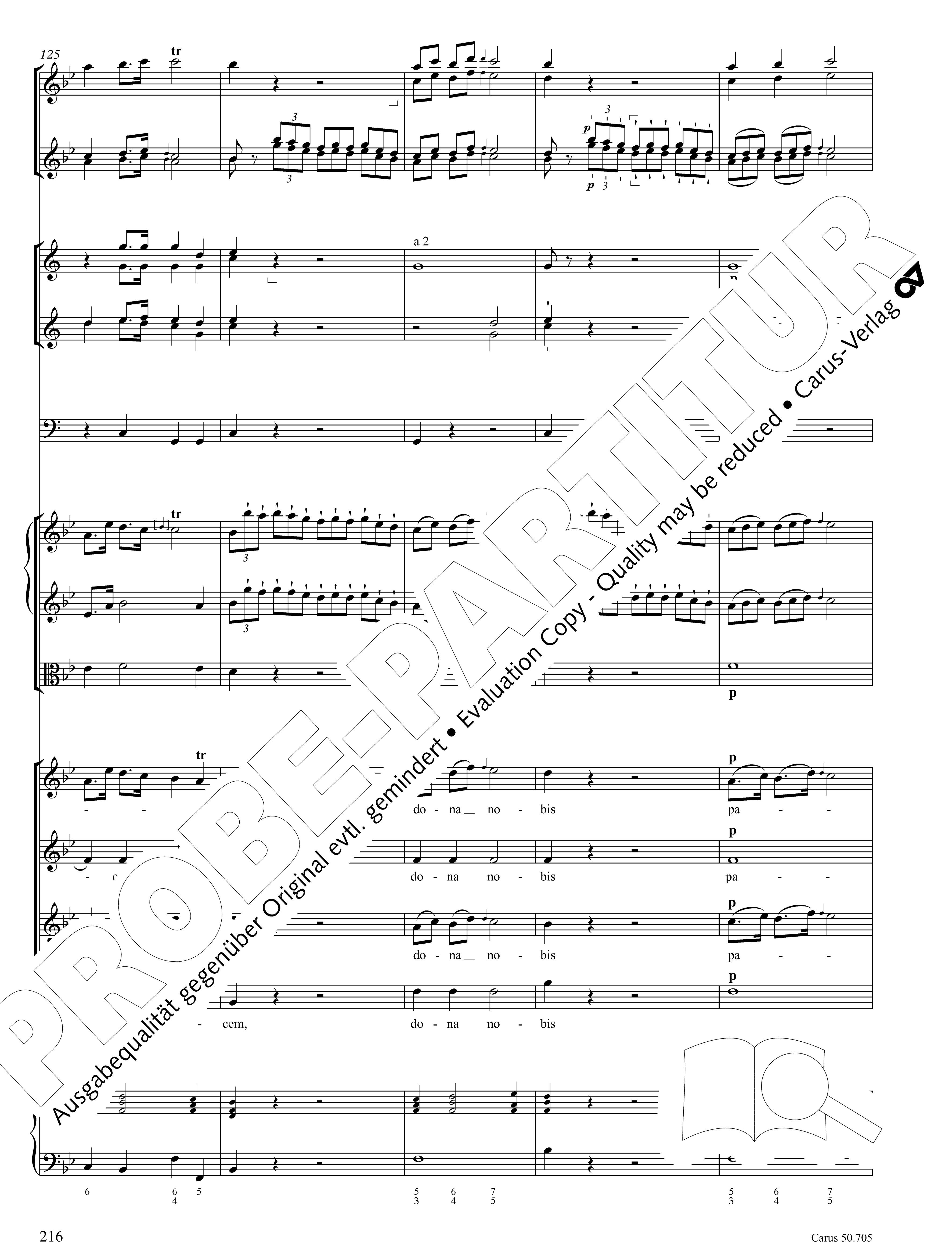

99
Flauto I, II
a 2
Oboe I, II
ff
Corno I, II in B
Tromba I, II in B
Timpani
f
Tutti
A - gnus
pec - ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -
Tasto solo
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
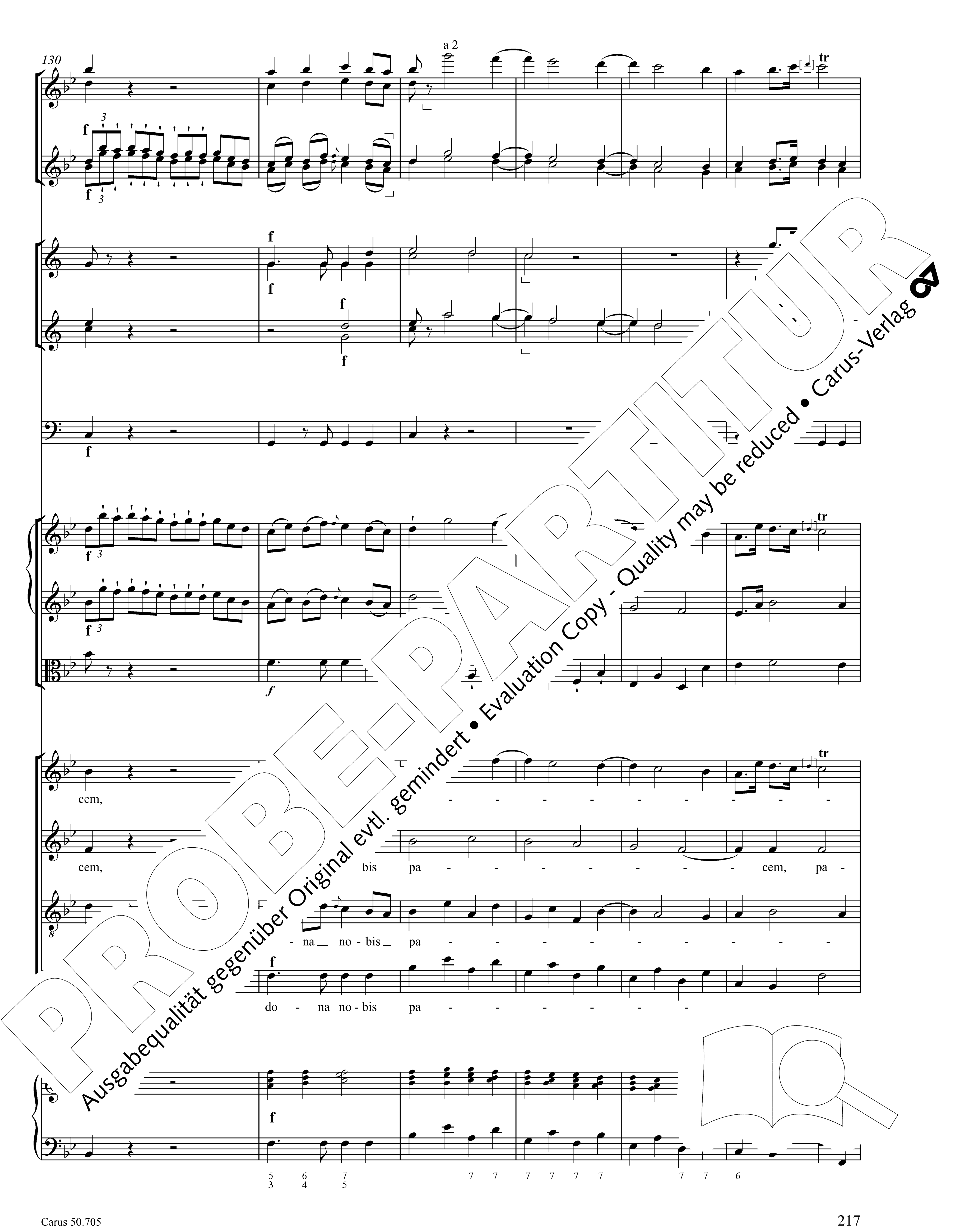


107
di:
do - na,
do - na
di:
do - - na,
do - na
do - - na,
do - na
do - - na
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag
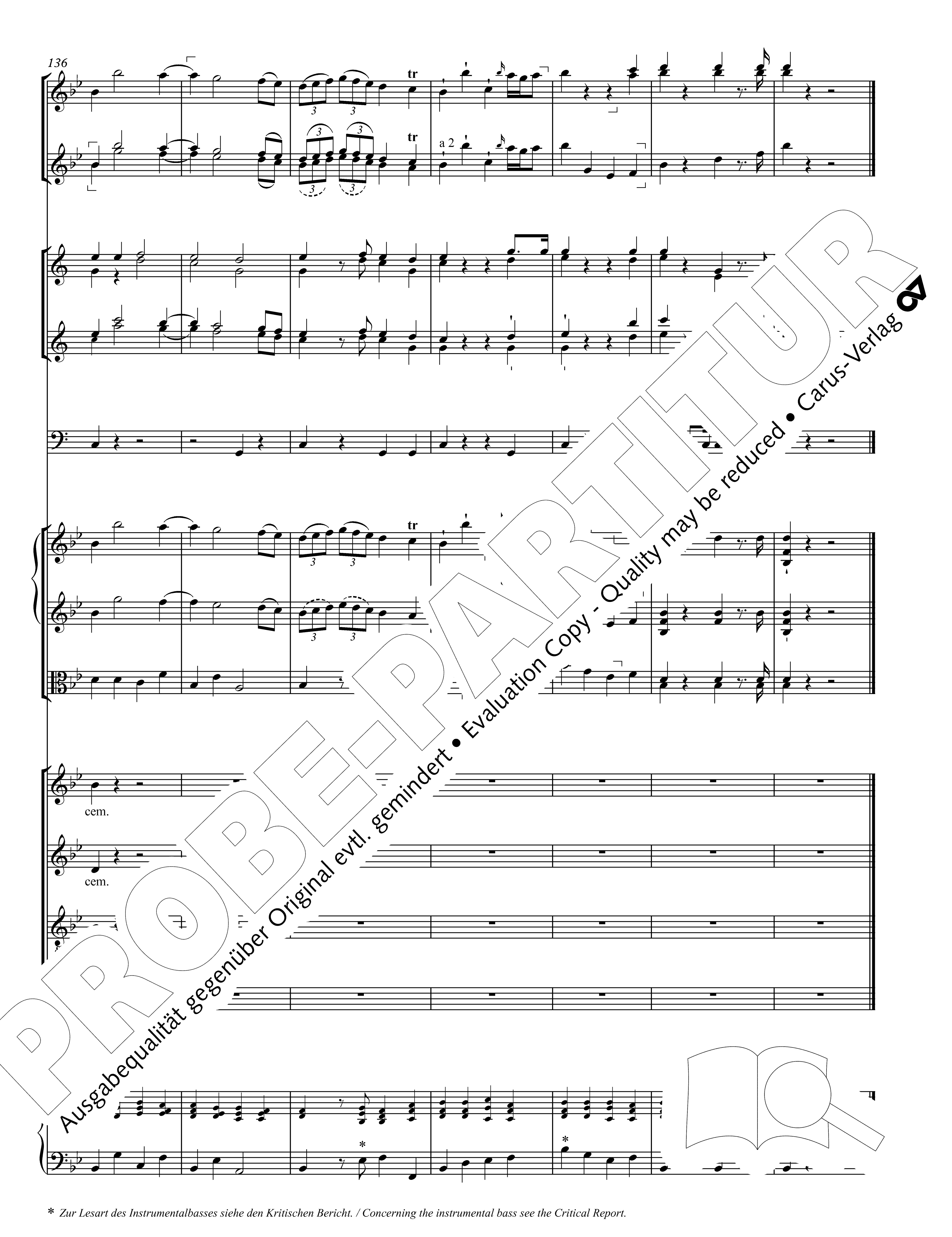

112
tr
no - bis,
cem,
no -
no - bis
pa - cem, pa - cem,
cem, pa
cem,
pa


119
a 2
no - bis pa
na no - bis pa
na, do - na no - bis pa
do - na, do - na no - bis pa
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag


125
a 2
do - na no - bis
pa - -
cem,
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



130
a 2
tr
cem,
cem,
bis pa - cem, pa -
na no - bis pa
do - na no - bis pa



* Zur Lesart des Instrumentalbasses siehe den Kritischen Bericht. / Concerning the instrumental bass see the Critical Report.

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

1. Quellenbestand und Quellenhierarchie

Für die Messe g-Moll von Johann Adolf Hasse liegen fünf relevante Quellen vor. Diese werden aufbewahrt in der Bibliothèque nationale de France zu Paris (Quelle **P**), in der Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" in Mailand (Quelle **M**) und in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Quellen **D-Mot**, **D-St** und **D-P**). Ebenso wie bei Hasses Messen von 1779 und 1780 wurde das Autograph nicht als zusammenhängende Handschrift überliefert. Stattdessen ist es im Fall der g-Moll-Messe so, dass das Partiturautograph der Ordinariumssätze auf die Quellen **P** und **M** verteilt ist und sich mit der Abschrift eines venezianischen Kopisten in denselben Quellen komplementär ergänzt. Der Mottetto *Ad te levavi* ist in **P** nicht enthalten, liegt aber als separate Partiturabschrift von der Hand des erwähnten venezianischen Kopisten in **D-Mot** vor. Bei **D-St** handelt es sich um Stimmenmaterial, das 1783 oder kurz danach von mehreren Dresdner Hofnotisten angefertigt wurde und das den Mottetto *Ad te levavi* ebenfalls nicht enthält – anders als die im mittleren 19. Jahrhundert von mehreren Schreibern erstellte Partiturabschrift **D-P**. Folglich gibt es für die Ordinariumssätze der Messe jeweils vier Quellen und für den Mottetto lediglich drei. Die Tabelle unten auf dieser Seite veranschaulicht den Sachverhalt.

In Quelle **P** sind die Ordinariumssätze auf vier Bände verteilt: Die Bände 1–3 enthalten mit Kyrie, Gloria und Credo jeweils einen Messenteil, während Sanctus/Benedictus und Agnus Dei in Band 4 stehen. Die Verteilung der Ordinariumssätze ist in Quelle **M** genauso, abgesehen davon, dass es sich dort um vier ungebundene Faszikel handelt und dass der Mottetto *Ad te levavi* als fünfter Faszikel beigefügt ist. In beiden Quellen ist das Kyrie (Band 1 bzw. erster Faszikel) im Querformat abgefasst, während die übrigen Teile der Manuskripte hochformatig sind. Die dem Kyrie vorangehenden Titelseiten wurden sowohl in **P** wie in **M** von Hasse selbst beschriftet, und dies gilt in **M** auch für die Titelseiten von Gloria, Credo (hier nur teilweise), Sanctus und Agnus Dei. In Quelle **P** hingegen wurden die Titelseiten ab dem Gloria einheitlich von einer fremden Hand beschrieben (vgl. Abb. 4 zu Beginn dieses Bandes).

Nach Auskunft des *Catalogo della Musica di Chiesa composta di Giov: Adolffo Hasse*, der unter der Signatur *Bibl. Arch.III Hb.790a* in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden verwahrt wird, hatte es unter den Beständen der sächsischen Hofmusik auch eine vom Ende des 18. Jahrhunderts stammende Partiturabschrift gegeben, die offenbar gleichzeitig mit dem Stimmenmaterial **D-St** erstellt wurde.[1] Wie aus einem Eintrag im besagten *Catalogo* hervorgeht, ist die fragliche Partitur aber bereits im 19. Jahrhunderts abhanden gekommen; sie hatte mit einiger Sicherheit als Schreibvorlage für **D-P** gedient. Der Katalog gibt außerdem für den Mottetto *Ad te levavi* das Vorhandensein von (heute nicht mehr nachweisbarem) Aufführungsmaterial an.

Die Titelinschriften zu den drei erhaltenen Partituren erwähnen den Mottetto erst im Anschluss an die Aufzählung der üblichen Ordinariumssätze. Dies kann aber nur mit der textlichen Sonderrolle dieses Einlagesatzes zusammenhängen und ist nicht als Hinweis auf seine Platzierung bei liturgischem Gebrauch zu verstehen.

[1] Vgl. den Abdruck dieses Katalogs in den *Hasse-Studien* 4, Stuttgart 1998, dort S. 75.

Tabelle: Verteilung der Messensätze auf die Quellen

	Quelle P	**Quelle M**	**Quelle D-Mot**	**Quelle D-St**	**Quelle D-P**
Kyrie	Autograph	venez. Kopist	–	Hofnotisten	Kopie 19. Jh.
Gloria	Autograph	venez. Kopist	–	Hofnotisten	Kopie 19. Jh.
Credo	Autograph	venez. Kopist	–	Hofnotisten	Kopie 19. Jh.
Mottetto *Ad te levavi*	–	Autograph	venez. Kopist	–	Kopie 19. Jh.
Sanctus/Benedictus	venez. Kopist	Autograph	–	Hofnotisten	Kopie 19. Jh.
Agnus Dei	venez. Kopist	Autograph	–	Hofnotisten	Kopie 19. Jh.

Zur Entstehung der Quellen und ihrer Abhängigkeit voneinander lassen sich eindeutige Feststellungen treffen und zusätzliche Hypothesen aufstellen:

– Einige Indizien weisen darauf hin, dass der Komponist die auf **P** und **M** verteilte autographe Partitur oder zumindest Teile davon aus Vorlagen bzw. Skizzen abgeschrieben hat. Der Fall ist eindeutig bei dem Mottetto *Ad te levavi*, für den auf dem Umschlagbogen des in Mailand verwahrten Autographs kurze Skizzen erhalten sind. Als weitere Belege können die folgenden Stellen in Quelle **M** gelten, wo Hasse einzelne Takte irrtümlich doppelt niedergeschrieben hat, ohne diesen Fehler in allen Fällen zu bemerken: Mottetto *Ad te levavi*, Takte 73–75 und 122–123, außerdem im Benedictus Takte 30–31 (siehe dazu die Textkritischen Anmerkungen unter den entsprechenden Taktangaben). Die übrigen Quellen stellen solche Irrtümer in der Regel richtig – abgesehen von den Takten 122–123 im Mottetto *Ad te levavi*, wo **D-Mot** durch Rasuren und einen leeren Takt zu erkennen gibt, dass dem Kopisten der Fehler zwar aufgefallen ist, ohne dass er das Problem jedoch zu lösen vermochte.
– Hasses Eigenschrift hat zeitnah und unmittelbar als Vorlage für die Partiturkopie des venezianischen Schreibers gedient. So enthalten die Autographen von Kyrie und Gloria in Quelle **P** einige Markierungen, die als Kopistenzeichen zu verstehen sind und die mit Seitenwechseln der Abschrift in Quelle **M** übereinstimmen (vgl. Abb. 6 zu Beginn dieses Bandes).[2] Überdies verwenden beide Quellen dieselbe Sorte Notenpapier, und beide verfügen über Lagennummerierungen, die jeweils von derselben Hand stammen.
– Die venezianische Partiturkopie wurde vom Komponisten durchgesehen; deshalb weist diese Abschrift, die heute auf die Quellen **M**, **D-Mot** und **P** verteilt ist, einige Korrekturen bzw. Ergänzungen von Hasses Hand auf (Näheres unter den Textkritischen Anmerkungen; vgl. außerdem Abb. 9).
– Nachdem der venezianische Kopist einzelne Teile der Messe bereits abgeschrieben hatte, muss Hasse sein Autograph noch einmal überarbeitet haben. Denn nur so ist es zu erklären, dass sich die Quellen **P** und **M** durch Details voneinander unterscheiden, die mit erkennbaren Eingriffen des Komponisten in den autographen Notentext einher gehen. An diesen Stellen überliefert die venezianische Abschrift noch die ursprünglichen Lesarten und das Autograph die als endgültig zu betrachtende Version (Näheres unter den Textkritischen Anmerkungen; vgl. außerdem Abb. 7 und 8).
– Neben solchen leicht erklärbaren Divergenzen zwischen Autograph und venezianischer Kopie gibt es insbesondere im ersten Kyrie sowie vereinzelt im *Christe eleison* und im ersten Gloria-Satz einige Abweichungen zwischen diesen Quellen, die sich nicht auf sichtbare Korrekturen im Autograph zurückführen lassen. Dies betrifft unter anderem die Satzbezeichnung des ersten Kyrie oder die Frage, ob die Violinen hier mit dem Einzelton *g* oder mit dem Doppelgriff g/g^1 beginnen sollen. Da es auszuschließen ist, dass ein Schreiber eigenmächtig solche Änderungen vornimmt, die über eine bloße Fehlerkorrektur hinausgehen, bleibt nur die Unterstellung, dass Hasse selbst es gewesen sein muss, der dem Kopisten diese abweichenden Lesarten gleichsam in die Feder diktiert hat.
– Wenn die vorangehenden Vermutungen zutreffen, ist von einem mehrschrittigen Entstehungsprozess des Werkes auszugehen. Erster Schritt: Hasse erstellt sein Autograph unter Verwendung von Skizzen und Entwürfen. Zweiter Schritt: Der venezianische Kopist schreibt Hasses Partitur ab und nimmt dabei auf Geheiß des Komponisten einige Änderungen vor. Dritter Schritt: Hasse sieht die Abschrift des venezianischen Kopisten durch und trägt einige Ergänzungen bzw. Korrekturen ein. Vierter Schritt: Hasse revidiert sein Autograph, ohne jedoch die in die Abschrift hineindiktierten Änderungen und die darin eigenhändig vorgenommenen Ergänzungen zu berücksichtigen (was vermuten lässt, dass ihm die Partiturkopie zu dieser Zeit nicht vorlag).
– Auf Grund der geschilderten Sachverhalte wird das Autograph in seiner letzten Fassung grundsätzlich als Hauptquelle der vorliegenden Edition angesehen (Kyrie bis Credo: Quelle **P**; Mottetto bis Agnus Dei: Quelle **M**). Die autographen Eintragungen und Korrekturen in der auf **M**, **D-Mot** und **P** verteilten venezianischen Partiturkopie werden aber ebenfalls als gültige Willensbekundung des Komponisten betrachtet und ohne diakritische Kennzeichnung, aber mit Erwähnung unter den Textkritischen Anmerkungen in die Edition übernommen.
– Jene Abweichungen der venezianischen Abschrift vom Autograph, die nach der angestellten Vermutung mit einer persönlichen Intervention des Komponisten zusammenhängen dürften, ohne in einer dieser Quellen als Korrekturen sichtbar zu sein, sind in den Textkritischen Anmerkungen jeweils durch ein Sternchen (*) gekennzeichnet. Damit sind sie für Interpreten, die diese Lesarten bei ihrer Aufführung berücksichtigen möchten, leicht zu identifizieren.[3]
– Abgesehen von wenigen Irrtümern bzw. Schreibfehlern und ungeachtet der Tatsache, dass der Mottetto *Ad te levavi* nicht in **P** und **D-St**, wohl aber in **D-P** vorhanden ist, überliefern die Quellen **D-St** und **D-P** generell denselben Befund wie Quelle **P** in ihrer heutigen Erscheinungsform. Mit Ausnahme des Mottetto hat Quelle **M** demnach nicht als Vorlage für die in Dresden vorhandenen Exemplare gedient.
– Wenn also die Dresdner Quellen der Ordinariumssätze eindeutig auf **P** basieren, müssen die heute in Paris verwahrten Partiturbände – und zwar in genau dieser Zusammenstellung von autographen und kopierten Teilen! – gleich nach Fertigstellung der Messe im Jahr 1783 von Hasse selbst nach Dresden geschickt worden sein, um als

[2] Diese Zeichen bestehen zumeist aus mehreren kurzen und dünnen Schrägstrichen, die sich diagonal kreuzen können. Sie sind in der Regel über die Akkolade gesetzt, gelegentlich zusätzlich auch darunter. Es mag Zufall sein, dass das Kopistenzeichen sich nicht im autographen Credo von Quelle **P** und auch nicht in den autographen Teilen von **M** findet.

[3] Nicht mit einem Sternchen gekennzeichnet sind indes jene Abweichungen zwischen Autograph und venezianischer Kopie, die nicht als alternative Lesarten zu verstehen, sondern auf nachträgliche Ergänzungen oder Korrekturen seitens des Komponisten zurückzuführen sind.

Kopiervorlage für die dortigen Materialien zu dienen. Dies wiederum bedeutet, dass es sich bei der ungewöhnlichen Verteilung des Autographs auf die Quellen **P** und **M** nicht um eine spätere, vielleicht aus Unachtsamkeit erfolgte Anordnung handeln kann; vielmehr dürfte der Komponist persönlich die Partiturbände so zusammengestellt haben, wie sie sich heute in **P** und **M** präsentieren.

2. Allgemeines (Schlüsselung, Akzidenziensetzung und weitere Notationsgepflogenheiten)

Viele der nachfolgend genannten Eigenarten können anhand der Abbildungen auf den Seiten XVIII–XXXIX dieses Bandes überprüft werden.

Für Sopran, Alt und Tenor werden die jeweiligen C-Schlüssel verwendet; diese kommen auch in der Generalbass-Stimme vor, wenn höhere Singstimmen nach Basso-seguente-Praxis mitzuspielen sind. Die Setzung der Akzidenzien geschieht nach seinerzeitiger Gewohnheit: Jedes zusätzliche Versetzungszeichen gilt für die Note, vor der es steht, und für deren unmittelbare – unter Umständen auch oktavierte – Wiederholung. Demnach ist es üblich, bei späterer Wiederkehr des zu verändernden Tons im Verlauf desselben Taktes ein erneutes Akzidens zu setzen, normalerweise jedoch nicht bei Tonwiederholung nach einem Taktstrich.

Dynamische Vorschriften stehen bei gleichen Instrumenten oftmals nur einmal zwischen deren Systemen (oder zweimal bei den drei hohen Streichern) – insbesondere dann, wenn die rhythmisch-musikalische Struktur weitgehend identisch ist. Die Angaben werden wie folgt geschrieben: „p:“ oder „pia:“ oder „p.º“ (piano), „pocfor:“ (poco forte), „f:“ oder „for:“ oder „f.ᵉ“(forte), „fortisº“ (fortissimo); auch weitere kleine Varianten dieser Schreibweisen kommen vor. Bei mehrteiligen Sätzen wie dem Credo setzen die Quellen zwischen die einzelnen Teile unterschiedlich entweder einen einfachen Taktstrich oder einen Doppelstrich.

Die italienische Orthographie entspricht damaligen Gewohnheiten (z. B. „obligato“ statt „obbligato“, „Motetto“ statt „Mottetto“) unter Einschluss eines recht willkürlichen Gebrauchs von Groß- und Kleinschreibung bei den Satzbezeichnungen und bei Anweisungen wie „Solo“/„solo“, „Tutti“/ „tutti“ oder „Tasto solo“/„tasto solo“.

Die gewünschte Platzierung von Vortragszeichen, besonders von Bögen oder dynamischen Angaben, ist auf Grund unklarer vertikaler Anordnungen oder divergierender Setzung an Parallelstellen nicht immer eindeutig. Ebenso uneinheitlich ist die Zusammenfassung von Notengruppen mittels Balken; häufig werden Knickbalken verwendet. Abgesehen von den Quellen **D-St** und **D-P** sind Triolen in der Regel nicht durch eine „3“ gekennzeichnet. Punktierte Noten können über die Taktgrenze hinweg gelten (z. B. im *Qui tollis*, Sopran, Takt 55–56). Je nach Platz stehen die Generalbass-Bezifferungen teils über, teils unter der Continuostimme, in der Orgelstimme von **D-St** jedoch konsequent darüber.

Das gewünschte Unisono-Spiel von Bläsern, die in einem System notiert sind, kann in den Quellen durch eine Unisono-Beischrift angezeigt werden. Noch häufiger anzutreffen ist anstelle eines verbalen Hinweises eine doppelte Halsierung zu Beginn solcher Stellen; auch wenn dann im weiteren Verlauf nur noch ein Notenhals gesetzt wird, ist zu unterstellen, dass das Unisono-Spiel so lange beizubehalten ist, bis sich die Instrumente wieder trennen. Weiterhin gibt es Stellen, in denen paarige Bläser einstimmig notiert sind und wo eine wie auch immer geartete Anweisung zum Unisono-Spiel ebenso fehlt wie eine eventuelle Pause für das zweite Instrument. Hier ist ebenfalls von einer Unisono-Spielpraxis auszugehen.

Doppelgriffe bei Violinen und Bratschen werden mit je einem Hals nach oben und unten notiert; ob dies als Divisi-Hinweis verstanden werden soll, dürfte im Einzelfall von der Lage der Töne abhängen. Mehrstimmige Akkorde sind in der Regel so geschrieben, dass jeder Ton einen eigenen kurzen Hals bekommt und alle Hälse in dieselbe Richtung zeigen; dabei sind die unteren Akkordtöne oft in kleinerem Notenwert als der höchste notiert, was eine arpeggierte Spielweise indiziert (z. B. im ersten Gloria-Satz zu Beginn von Takt 35).

Gelegentlich weisen Violoncelli oder Tutti-Fagotte eine vom übrigen Instrumentalbass abweichende Stimmführung auf (z. B. in den beiden ersten Gloria-Sätzen und im *Qui tollis*). Dann sind diese Instrumente in ein zusätzlich über, manchmal unter dem Generalbass angelegtes System geschrieben.

Hasses flüchtige Schreibweise des Trillerzeichens macht in den autographen Partituren eine Unterscheidung von *tr* und ⁓ oft schwer. Beide Zeichen dürften aber ohnehin bedeutungsgleich sein – abgesehen allerdings von jenen wenigen Fällen, wo das Zeichen ⁓ zwischen zwei Noten steht und dabei offenkundig als Doppelschlag gemeint ist. Während **D-P** dieser schreibtechnischen Differenzierung zumindest teilweise folgt, verwenden der venezianische Schreiber und die Kopisten des Dresdner Stimmenmaterials in allen Fällen das Zeichen *tr*; dieses steht dann auch immer direkt bei der Hauptnote und nicht wie in Hasses Eigenschriften als intendierter Doppelschlag zwischen zwei Noten.

Zur Vereinfachung des Schreibvorgangs bedienen sich die Partituren neben allgemein bekannten Notationsabbreviaturen verschiedener Verdoppelungsdevisen: „V.V.“ oder „VVⁿⁱ“ (Violini), „CoVV“ oder „CoVVⁿⁱ“ oder z. B. „col Iᵐᵒ Violino“ (Anweisung für Flöten oder Oboen zur Verdoppelung beider oder einzelner Violinstimmen), „unis:“ (Unisono-Anweisung bei Bläserpaaren oder den Violinen), „col B:“ (Viola als Oktavkoppel mit dem Basso continuo oder Fagott in Unisono-Führung mit diesem), „T:“ (Tutti). Diverse Varianten dieser Kürzel sind in ihren Bedeutungen ohne Probleme zu erschließen.

Im 6/4-Takt des ersten Gloria-Satzes verwenden **P** und **M** die Halbepause auch als Zeichen für eine Halbtaktpause im Wert von drei Viertelnoten; **D-P** schreibt in solchen Fällen eine Halbe- plus Viertelpause.

Bei der chromatischen Abwärtsbewegung des Fugenthemas aus dem Kyrie *II* setzen **P** und **M** zumeist ♭-Vorzeichen statt Auflösungszeichen (z. B.). Dieser Usus kann sich in der Generalbass-Bezifferung ebenso finden.

Die Orthographie der lateinischen Texte folgt dem damaligen Gebrauch bei eher sparsamer Verwendung von Interpunktion. Die Umlaute „ae“ und „oe“ werden in den Quellen **P**, **M** und **D-St** als Ligatur geschrieben („æ“, „œ“) und sind äußerlich manchmal kaum voneinander zu unterscheiden. In den Partituren steht die Textunterlegung in homorhythmischen Abschnitten oft nur bei einer oder bei zwei der beteiligten Singstimmen.

Alle Manuskripte sind mit Tinte geschrieben. Die angegebenen Maße sind „Höhe mal Breite“ zu verstehen. Da es sich um handgeschöpfte Papiere mit inegalen Rändern handelt, können die angegebenen Maße um wenige Millimeter schwanken.

3. Die Handschriften im Einzelnen

Alle für die Edition benutzten Quellen lagen dem Herausgeber in Form von digitalen Kopien, Mikrofilmen oder Rückkopien vor; sie wurden außerdem persönlich in Augenschein genommen und im besonderen Hinblick auf jene physikalischen Eigenschaften des Papiers und der Beschriftung untersucht, die sich anhand von Kopien nicht oder nur unzureichend bestimmen lassen.

3.1 Quelle **P**: Paris, Bibliothèque nationale de France (F-Pn), Signatur *Ms.2044 (1–4)*. Partitur.

Wie bereits erwähnt, besteht das Manuskript aus vier Bänden, von denen die drei ersten die Teile Kyrie, Gloria und Credo in Hasses Autograph enthalten. Der Mottetto *Ad te levavi* fehlt, und die Sätze Sanctus/Benedictus und Agnus Dei liegen in Band 4 in einer vom Komponisten revidierten Abschrift jenes namentlich nicht bekannten venezianischen Kopisten vor, der auch andere Spätwerke von Hasse ins Reine geschrieben hat.[4] Alle vier Bände besitzen einen farbig marmorierten Papiereinband mit rundem aufgeklebtem Titelschild. Hinter der vorderen und vor der hinteren Einbandseite ist jeweils ein leeres weißes Blatt eingebunden. Abgesehen vom Wechsel von Quer- auf Hochformat ist die Qualität des Notenpapiers in allen Bänden identisch. Auf einigen Seiten befinden sich Teile eines Wasserzeichens, das bei der Bogenaufteilung aber zerschnitten wurde.

Kein Zweifel besteht daran, dass dieses Exemplar vom Komponisten selbst nach Dresden geschickt wurde und als Kopiervorlage für das dortige Stimmenmaterial und eine (nicht mehr vorhandene) Dirigierpartitur gedient hat; so entsprach es nach Mitteilung von Ortrun Landmann dem Usus zwischen Hasse und dem Hof spätestens seit seinem Abschied aus sächsischen Diensten. Über den weiteren Weg des Manuskripts im Jahrhundert nach Hasses Tod liegen indes keine Erkenntnisse vor. Möglicherweise hat es einen deutschen Zwischenbesitzer gegeben, der unten auf dem Vorsatzblatt des Gloria den Bleistiftvermerk „Sehr selten“ angebracht hat. In jedem Fall dürfte aber feststehen, dass die Bände im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert von dem französischen Komponisten und Musiksammler Charles Malherbe (1853–1911) erworben wurden, denn der runde und eher kleine Privatstempel von Malherbe – in roter Farbe und mit einem Violinschlüssel in der Mitte – findet sich im mittleren Bereich sämtlicher Recto- und einiger Verso-Seiten. Die Sammlung Malherbe gelangte nach dessen Tod in die Bibliothek des Pariser Conservatoire und wurde dem Fonds patrimonial einverleibt;[5] so weisen auch die Hasse-Bände zwei verschiedene Stempel vom Conservatoire auf: einen roten runden, der zumeist rechts oben auf den Recto-Seiten steht, und – seltener – einen blauen ovalen. Nachdem sie schon seit 1935 unter der Verwaltung der Bibliothèque nationale gestanden hatten, wurden die älteren Bestände des Conservatoire einschließlich des Fonds patrimonial im Jahre 1964 in die Bibliothèque nationale überführt und dem dortigen Département de la musique zugeordnet.[6]

Auf den Titelseiten der Bände 1–4 sind die heutigen Signaturen mit Bleistift eingetragen. Ferner gibt es nachträgliche, bandweise Blattzählungen mit Bleistift. Die Lagen der Notenpapier-Bögen wurden mit Tinte durchnummeriert, wobei in Band 4 die jeweils zweite Lage von Sanctus und Agnus Dei mit „1“ und die dritte mit „2“ nummeriert ist. Die Lagennummern stehen stets in der rechten oberen Ecke einer Seite und sind doppelt unterstrichen (vgl. Abb 7).

Die Schrift der autographen Partiturbände 1–3 ist zittrig und krakelig als Folge von Hasses Gichterkrankung und Alter. Offensichtlich hat der Komponist die Arbeit nur mit Mühe bewältigen können. Damit lässt sich vielleicht auch der Umstand erklären, dass er gelegentlich das Setzen von Notenhälsen und Taktstrichen vergisst (vgl. Abb. 2); es gibt sogar Fälle, wo Achtel- oder Sechzehntelbalken vorhanden sind, einzelne Notenhälse aber fehlen.[7] Das Manuskript weist außerdem eine ausgesprochen große Zahl von eigenhändigen Korrekturen in Form von Rasuren, Überschreibungen oder Streichungen auf. Ein Teil davon dürfte erst bei der Revision des Manuskripts dazugekommen sein, die Hasse im Anschluss an die in Quelle **M** überlieferte Kopistenabschrift vorgenommen hat. Soweit diese Korrekturen für unsere Edi-

[4] Dies betrifft unter anderem die in D-Dl befindlichen Partituren des *Tantum ergo* Es-Dur und der D-Dur-Messe, beide aus dem Jahr 1780. – Nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Ortrun Landmann (Dresden) weist der Duktus der Handschrift eine Nähe zur venezianischen Schreibwerkstatt Baldan auf.

[5] Vgl. Elisabeth Lebeau, Artikel „Malherbe, Charles (Théodore)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 11, S. 573.

[6] Nach freundlicher Mitteilung des Auskunftdienstes „Sindbad“ der Bibliothèque nationale de France vom 8. Oktober 2013.

[7] Z. B. in Takt 95 des Credo, Noten 4–7 von Violine II: Hier schreibt Hasse in Quelle **P** nur Notenköpfe und den Achtelbalken, aber keine Notenhälse. – Als Erklärung für diesen merkwürdigen Umstand schlägt Ortrun Landmann vor, dass seinerzeit beim Schreiben verschiedene Federn benutzt wurden: eine dickere für Notenköpfe und Balken und eine dünnere für die Hälse; nach dem Wechsel des Schreibgeräts könnte Hasse vergessen haben, einzelne Details zu ergänzen.

tion von Relevanz sind, werden sie unter den Textkritischen Anmerkungen erwähnt. Überdies sind Noten und Vortragszeichen vielfach flüchtig geschrieben und ungenau platziert, so dass bei Noten manchmal nur aus dem Zusammenhang geschlossen werden kann, welcher Ton gemeint ist. Viele Tintenkleckse bzw. Stellen mit verlaufener Tinte haben sich beim Zusammenklappen der Seiten auf der gegenüberliegenden Seite abgedrückt oder scheinen durch das Papier zur jeweiligen Rückseite durch. Manchmal gibt es noch Reste von Sand, der damals zum Ablöschen nasser Tinte verwendet wurde. Die von Hasse verwendete Tinte ist zumeist mittel- bis dunkelbraun, gelegentlich auch fast schwarz. Manchmal, aber keineswegs zwingend lassen verschiedene Schriftfarben auf unterschiedliche Arbeitsgänge schließen. Vereinzelte kleine Tintenspritzer sind von bewusst gesetzten Artikulationszeichen (Keilen oder Staccatopunkten) unter Umständen kaum zu unterscheiden. Die an Satzschlüssen oder am Ende einzelner Abschnitte stehenden Taktzahlen stammen überwiegend von Hasse und ansonsten wohl von seinem Kopisten. Die Schluss-Striche am Ende von Ordinariumsteilen werden von Hasse regelmäßig in Form einer Schlangenlinie verlängert (vgl. Abb. 10).

Vor die erste Akkolade eines Satzes schreibt der Komponist die Besetzungsangabe – allerdings nicht immer bei allen beteiligten Stimmen und teilweise abgekürzt (z. B. „V.^{a}" für Viola oder „B.^{si}" für Bassi). Wenn pro Seite nur eine Akkolade steht, werden diese Angaben zumeist auf jeder neuen Verso-Seite wiederholt, während die Recto-Seiten weder Instrumentenbezeichnungen noch Akkoladenklammern, Notenschlüssel und Vorzeichen aufweisen, da die Akkolade sich über die Buchmitte fortsetzt. Im Fall von zwei Akkoladen pro Seite fehlen Schlüssel und Tonartenvorzeichen jeweils am neuen Akkoladenanfang; dafür sind Instrumentenkürzel und Akkoladenklammern hier regelmäßig anzutreffen.

Bei voller Besetzung ist die Partiturordnung wie folgt: Trompeten / Pauken / Hörner / Flöten / Oboen / Violine I und II / Viola / Singstimmen / Basso continuo; diese Anordnung wird auch bei kleineren Besetzungen grundsätzlich beibehalten (wenn an Bläsern nur Flöten verwendet werden, stehen sie folglich direkt über den Violinen). Sonstige Besonderheiten der Partituranordnung – etwa im Hinblick auf obligate Fagotte – werden unter den jeweiligen Sätzen genannt. Paarige Bläser, hohe Streicher sowie Singstimmen plus Continuo werden üblicherweise mit einer geschweiften Klammer zusammengefasst. Ob die Bläserpaare in einem oder in zwei Systemen stehen, hängt von der Verfügbarkeit des Platzes ab; dies kann sich innerhalb eines Satzes ändern. Taktstriche werden bei paarigen Instrumenten tendenziell durch beide Systeme gezogen, sonst durch je eines; der Gebrauch ist aber uneinheitlich. Wenn einzelne Stimmen über längere Zeit pausieren, setzt Hasse vielfach keine Ganzepausen, sondern lässt die entsprechenden Systeme einfach leer. Da nicht immer alle Liniensysteme einer Seite benötigt werden, bleibt häufig am oberen oder unteren Seitenrand oder auch zwischen Singstimmen und Basso continuo ein System frei. Wie es seit Mitte der 1750er Jahre eine Gewohnheit des Komponisten ist, notiert er Taktsiglen wie 3/4 mit Schrägstrich und nicht übereinander.[8] An das Ende von Sätzen schreibt Hasse regelmäßig die jeweilige Taktzahl; gelegentlich finden sich eigenhändige Taktzahlen auch am Ende einzelner Abschnitte.

Obwohl die Schreibweisen graphisch nicht ganz eindeutig auseinanderzuhalten sind, verwendet Hasse in den Sätzen *Qui tollis* und Benedictus neben dem Trillerzeichen (geschrieben *tr*) auch das Zeichen ~, das gemeinhin als Pralltriller verstanden wird, hier aber offenbar als Doppelschlag auszuführen ist (vgl. Abb. 5). – Hasses Notenschrift wird aus den Abbildungen 2, 5–7 und 10 zu Beginn dieses Bandes ersichtlich; daraus gehen auch die meisten der genannten Schreibeigentümlichkeiten hervor.

Band 1 wurde auf 12-zeiliges Notenpapier im Querformat 23 x 32 cm geschrieben. Der Band besteht aus 11 Bögen – also 22 Blättern bzw. 44 Seiten –, die in fünf Lagen angeordnet sind (Lage 1 mit drei Bögen, die anderen mit jeweils zwei Bögen). Die erste Seite trägt die zentriert angeordnete Titelinschrift „Terza nuova Messa / consistente / in Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, / e Motetto / consacrata / al Servizio Divino del gran Tempio Elettorale / di Dresda / da Giov:^{ni} Adolfo Hasse, / antico servitore, e Compositore di Musica / di quell'Augusta Corte. / 1783.";[9] ein Schrägstrich mit Punkt schließt sich an (vgl. Abb. 1).[10] Die Rückseite des Titelblatts ist leer, und der erste, mit „Kyrie / a 4 / con stromenti" überschriebene Satz beginnt dann auf Seite 3 (f. 2^{r}). Das *Christe eleison* folgt auf Seite 18 (f. 9^{v}), das *Kyrie II* auf Seite 31 (f. 16^{r}). Seite 44 (f. 22^{v}) ist leer. Im *Christe* stehen die Flöten oben in der Partitur, gefolgt von den obligaten Fagotten. Auf jeder Seite befindet sich durchgängig nur eine Akkolade.

In den Bänden 2 und 3 wurde 14-zeiliges Notenpapier im Hochformat 32 x 23 cm verwendet. Band 2 umfasst 31 Bögen (62 Blätter bzw. 124 Seiten), die bis auf den letzten Einzelbogen jeweils zu zweit ineinander gelegt sind und 16 Lagen bilden. S. 1 (f. 1^{r}) ist von fremder Hand mit „Gloria / Hasse / 1783" beschrieben (vgl. Abb. 4). Das Wort „Gloria" in Hasses eigener Schrift steht dann auch zentriert über dem Beginn des Notenteils auf Seite 2 (f. 1^{v}). Das *Gratias* fängt auf S. 24 (f. 12^{v}) an, das *Domine Deus Rex* auf S. 33 (f. 17^{r}), das *Domine Fili* auf S. 40 (f. 20^{v}), das *Domine Deus Agnus Dei* auf S. 49 (f. 25^{r}), das *Qui tollis* auf S. 64 (f. 32^{v}), das *Quoniam* auf S. 87 (f. 44^{r}) und das *Cum Sancto Spiritu*

[8] Vgl. Wolfgang Hochstein, „Die Überlieferung von Hasses Messen in den Bibliotheken zu Dresden und Mailand", in: Szymon Paczkowski / Alina Żórawska-Witkowska (Hg.), *Johann Adolf Hasse in seiner Epoche und in der Gegenwart. Studien zur Stil- und Quellenproblematik*, Warschau 2002 (Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis B / XII), S. 155–173, bes. S. 171f.

[9] Übersetzung: „Dritte neue Messe, bestehend aus Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus und Mottetto, bestimmt für den gottesdienstlichen Gebrauch an der großen kurfürstlichen Kirche in Dresden von Johann Adolf Hasse, dem alten Diener und Komponisten von Musik an diesem verehrungswürdigen Hof, 1783." Der Mottetto ist zwar auf dem Titelblatt erwähnt, im Manuskript bekanntlich aber nicht enthalten.

[10] Bei diesem Zeichen dürfte es sich um eine rudimentäre Form jenes Schnörkels handels, der in den Autographen von Quelle **M** erneut auftaucht (vgl. Abb. 10).

auf S. 102 (f. 51^v). Die beiden letzten Notenseiten (f. 62) sind unbeschrieben. Im ersten Gloria-Satz und im *Gratias* ist über dem Generalbass ein eigenes System für die Fagotte eingerichtet, die sich hier öfters von der Bindung an den Basso continuo lösen. In den Arien *Domine Deus Rex* und *Domine Fili* sowie im Vorspiel zu *Domine Deus Agnus Dei* sind auf jeder Seite zwei Akkoladen untergebracht; ansonsten trägt jede Seite nur eine Akkolade. Partituranordnung im *Qui tollis*: Hörner / Tutti-Oboen / Solo-Oboe / Solo-Fagott; der Solo-Sopran steht hier in einem eigenen System über dem Chor. Das hochformatige Papier der Bände 2–4 weist am linken Akkoladenrand der Verso-Seiten und am rechten Akkoladenrand der Recto-Seiten einen mit Tinte und Lineal durchgezogenen Begrenzungsstrich auf.

Band 3 besteht aus 10 Bögen (20 Blättern bzw. 40 Seiten), die jeweils zu zweit ineinander gelegt sind und 5 Lagen bilden. S. 1 (f. 1^r) ist von fremder Hand mit „Credo / Hasse / 1783" beschrieben. Der Notenteil beginnt auf S. 2 (f. 1^v) ohne nochmalige Überschrift. Ingesamt besteht das Credo aus mehreren unmittelbar aneinander anschließenden Abschnitten, wobei das *Et incarnatus* auf S. 12 (f. 6^v) anfängt, das *Crucifixus* auf S. 15 (f. 8^r), das *Et resurrexit* auf S. 20 (f. 10^v) und das *Et vitam* auf S. 33 (f. 17^r). Bis auf die ersten Takte ist das *Crucifixus* in zwei Akkoladen pro Seite notiert. Unter das Satzende schrieb Hasse „Fine./.".

Die in Band 4 enthaltenen Messensätze Sanctus/Benedictus und Agnus Dei lassen die für den venezianischen Kopisten typischen Eigentümlichkeiten erkennen: eine steile, etwas steife Notenschrift, verschnörkelte Großbuchstaben bei Klartextangaben und die Bezeichnung „Violetta" für die Bratsche; die Ziffer „4" wird mit einer Schlinge anstelle des linken spitzen Winkels geschrieben, und die Taktzahlen am Ende von Sätzen bzw. einzelnen Abschnitten sind meist doppelt unterstrichen.[11] Sechzehntel-Vorschlagsnoten werden mit durchstrichenem Achtelfähnchen notiert, Vorschläge vor Halbenoten gelegentlich in Form von Halbenoten – vielleicht, um die gewünschte „lange" Dauer der Appoggiatur anzudeuten. Taktstriche werden stets nur durch ein System gezogen, und auch bei längerfristig pausierenden Stimmen werden regelmäßig Ganzepausen gesetzt. Wenn auf einer Seite zwei Akkoladen stehen, schreibt sie der Kopist jeweils über die Buchmitte hinüber. Abgekürzte Instrumentenbezeichnungen sowie Akkoladenklammern, Schlüssel und Vorzeichen sind auf jeder Verso-Seite anzutreffen. Das mit brauner Tinte äußerst akkurat geschriebene Exemplar ist bestens zu lesen. Allerdings wurden einige ungenaue Notenplatzierungen des Autographs vom Kopisten unzutreffend interpretiert, so dass sein Manuskript eine gewisse Zahl an falschen Tönen enthält. Auch hier finden sich die mit Lineal gezogenen seitlichen Begrenzungsstriche der Akkoladen sowie häufige Schlangenlinien in Verlängerung von Schluss-Strichen. – Schriftbeispiele für den venezianischen Kopisten finden sich in den Abbildungen 3, 8 und 9.

Band 4 ist mit 22,5 x 31,5 cm geringfügig kleiner als die anderen Bände. Er besteht aus 19 Bögen, insgesamt also 38 Blättern[12] bzw. 76 Seiten. Die Bögen sind jeweils zu dritt ineinander gelegt und bilden sechs Lagen mit einem Einzelbogen am Schluss. Sanctus/Benedictus und Agnus Dei besitzen eigene Titelseiten, die mit „Sanctus / Hasse / 1783" bzw. „Agnus Dei / Hasse / 1783" beschrieben sind und von derselben Hand stammen wie die Titelseiten der Bände 2 und 3.[13] Das Sanctus beginnt auf S. 2 (f. 1^v), das Benedictus auf S. 14 (f. 7^v) und das zweite *Hosanna* auf S. 24 (f. 11^v [recte: 12^v]). Nach dessen Ende auf S. 34 (f. 16^v [17^v]) folgen zwei Leerseiten (f. 17 [18]), ehe sich auf S. 37 (f. 18^r [19^r]) zunächst der Titel und auf der folgenden Seite der Beginn des Agnus Dei anschließt. Dieser Satz endet auf S. 73 (f. 36^r [37^r]); die Seiten 74–76 (f. 36^v–37^v [37^v–38^v]) sind unbeschrieben.

3.2 Quelle **M**: Mailand, Bibliothek des Conservatorio di musica „G. Verdi" (I-Mc), Signatur *M.S.ms.138 (1–5)*. Partitur.

Das ungebundene Manuskript umfasst fünf nummerierte Faszikel; diese bestehen jeweils aus mehreren Papierlagen, die in den drei ersten Faszikeln mit Bindfaden zusammengeheftet und in den beiden anderen lose ineinander gelegt sind. Die nachträglich mit Bleistift vorgenommene Blattzählung beginnt in jedem Faszikel neu. Die Faszikel 1–3 enthalten die Teile Kyrie, Gloria und Credo in der Handschrift des venezianischen Kopisten und mit einigen wenigen Eintragungen von Hasse selbst. Faszikel 4 enthält Sanctus/Benedictus und Agnus Dei im Autograph und Faszikel 5 den Mottetto *Ad te levavi*, ebenfalls im Autograph. Was im Zusammenhang mit Quelle **P** über die allgemeinen Schriftmerkmale Hasses und seines venezianischen Kopisten sowie über Tinte und Notenpapier gesagt wurde, gilt hier gleichermaßen. Erneut weisen alle Lagennummern und viele der Taktzahlen dieselbe doppelte Unterstreichung wie in Quelle **P** auf, wobei die Lagen in einigen Fällen erst ab der zweiten Lage gezählt sind und trotzdem mit „1" beginnen. Auch Partituranordnung sowie Seiten- und Akkoladeneinrichtungen sind in **P** und **M** weitgehend identisch, allerdings bei meist unterschiedlicher Zahl der Takte pro Seite.

Es kann als sicher gelten, dass das Manuskript zusammen mit anderen Musikalien aus Hasses Nachlass in die Bibliothek des Mailänder Conservatorio gelangt ist. Der runde, blauschwarze Stempel mit dem um eine Lyra herumlaufenden Namen des Instituts ist auf allen Titelblättern und zahlreichen weiteren Seiten anzutreffen.

Die Titelseite von Faszikel 1 hat Hasse eigenhändig beschrieben: Zentriert am oberen Seitenrand steht „Kyrie", und danach folgt der eigentliche, ebenfalls zentriert eingerichtete Titel „Terza Messa intiera / consistente in Kyrie, Credo Sanctus Agnus / e Motetto. / fatta da Giov. Adolfo Hasse /

[11] Diese Eigenart deckt sich mit den ebenfalls doppelt unterstrichenen Lagennummern im gesamten Manuskript. Vermutlich stammen diese Zahlen auch in den autographen Teilen der Partitur von der Hand des Kopisten.

[12] Blatt 10 wurde bei der Foliierung übersprungen und das letzte leere Blatt ist unbezeichnet, so dass die Bibliotheksnummerierung nur 36 Blätter zählt.

[13] Dass diese Beschriftungen vom venezianischen Kopisten vorgenommen wurden, liegt zu vermuten zwar nahe, ist aber schwer zu entscheiden, da hier andersartige Schrifttypen als bei den Klartextangaben im Notenteil verwendet werden.

per la Corte di Dresda. / 1783.". An die Jahreszahl schließt sich ein Schnörkel an. Die Beschriftung ist also ebenfalls autograph, jedoch weniger detailliert als in Quelle **P**, und bei der Auflistung der Messensätze hat der Komponist das Gloria vergessen. Die Seite enthält außerdem mehrere Bibliothekseintragungen, darunter unterschiedliche Signaturen und der Hinweis „Sola partitura", die teils mit Rötel und teils mit Bleistift geschrieben sind.

Faszikel 1 ist auf 12-zeiliges Notenpapier im Querformat 23 x 31,5 cm geschrieben und umfasst 12 Bögen (24 Blätter bzw. 48 Seiten), die in vier Lagen zu drei Bögen angeordnet sind. *Kyrie I* beginnt auf S. 2 (f. 1ᵛ), das *Christe eleison* auf S. 18 (f. 9ᵛ) und *Kyrie II* auf S. 33 (f. 17ʳ); dieser Satz endet auf S. 45 (23ʳ), und die drei letzten Seiten sind leer. Völlig abweichend vom Autograph lautet die Satzbezeichnung des ersten *Kyrie* hier „Piutosto Andante, ma insieme Divoto" (vgl. Abb. 2 und 3).

In den Faszikeln 2–5 wird 14-zeiliges Notenpapier im Hochformat 31,5 x 23 cm benutzt. Faszikel 2 besteht aus 44 Bögen (88 Blättern bzw.176 Seiten) in 14 Lagen zu je drei Bögen und einer Lage zu zwei Bögen. Die Titelseite hat der Komponist selbst mit „Gloria / Hasse / 1783" beschrieben; außerdem gibt es einige Bibliothekseintragungen. Der erste Gloria-Satz beginnt auf S. 2 (f. 1ᵛ), das *Gratias* auf S. 32 (f. 16ᵛ), das *Domine Deus Rex* auf S. 45 (f. 23ʳ), das *Domine Fili* auf S. 56 (f. 28ᵛ), das *Domine Deus Agnus Dei* auf S. 70 (f. 35ᵛ), das *Qui tollis* auf S. 92 (f. 46ᵛ),[14] das *Quoniam* auf S. 122 (f. 59ᵛ [recte: 61ᵛ]) und das *Cum Sancto Spiritu* auf S. 143 (f. 70ʳ [72ʳ]). Dieser Satz endet auf S. 169 (f. 83ʳ [85ʳ]), so dass von der letzten Lage Notenpapier nur die erste Seite beschrieben ist und sieben Seiten leer bleiben.

Die Titelseite von Faszikel 3 enthält neben mehreren Bibliotheksvermerken den Eintrag „Credo / Hasse / 1783". Die Komponistenangabe samt Datierung wurde von Hasse selbst geschrieben, während das Wort „Credo" von derselben Hand stammt, die auch die Titelseiten ab dem Gloria in Quelle **P** beschrieben hat (vgl. Abb. 4). Der Faszikel besteht aus 15 Bögen (30 Blättern bzw. 60 Seiten) in fünf Lagen zu je drei Bögen. Der Credo-Beginn erfolgt auf S. 2 (f. 1ᵛ), das *Et incarnatus* fängt auf S. 17 (f. 9ʳ) an, das *Crucifixus* auf S. 21 (f. 11ʳ), das *Et resurrexit* auf S. 28 (f. 14ᵛ) und das *Et vitam* auf S. 45 (f. 23ʳ). Der letzte Credo-Satz endet auf S. 56 (f. 29ʳ), und danach sind vier Seiten unbeschrieben.

Die Titelseite von Faszikel 4 weist ebenfalls mehrere Bibliothekseintragungen auf und enthält außerdem Hasses Beschriftung „Sanctus, / et / Agnus. / Hasse. / 1783.". Der Faszikel umfasst 13 Bögen (26 Blätter bzw. 52 Seiten), wobei das Sanctus aus drei Lagen zu je zwei Bögen und das Agnus Dei aus drei Lagen mit je zwei Bögen und einem einzelnen Bogen besteht. Die Lagenzählung fängt mit dem Agnus Dei von vorn an; die erste Lage ist hier allerdings nicht nummeriert, und die zweite ist als „1" gezählt. Das Sanctus beginnt auf S. 2 (f. 1ᵛ), das Benedictus auf S. 10 (f. 5ᵛ) und das *Hosanna* auf S. 17 (f. 9ʳ). Im Benedictus stehen auf jeder Seite zwei Akkoladen, die der Komponist ab f. 6ᵛ über die Buchmitte hinweg schreibt. Das Sanctus endet auf S. 24 (f. 12ᵛ), und S. 25 (f. 13ʳ) trägt sowohl die Überschrift „Agnus." als auch Taktstriche und die Melodie des Soloalts von Takt 89–97.[15] Der Notenteil des Agnus Dei beginnt auf S. 26 (f. 13ᵛ) und endet auf S. 49 (f. 25ʳ); anschließend sind drei Seiten leer. Unter das Ende von Sanctus und Agnus Dei setzt Hasse jeweils das Wort „Finis." zusammen mit einem Schnörkel, wie er bereits auf der Titelseite der Messe anzutreffen war (vgl. Abb. 10). Ähnlich wie die Autographen aus Quelle **P** weist auch die Eigenschrift von Sanctus und Agnus Dei zahlreiche Streichungen und Korrekturen auf; vermutlich handelt es sich hier aber eher um Eingriffe, die bereits während der ersten Niederschrift erfolgten, und nicht um nachträgliche Änderungen. Die Zahl fehlender Notenhälse und Taktstriche nimmt gegenüber den autographen Teilen von Quelle **P** weiter zu. – Im vorliegenden Faszikel hat Hasse mehrere Eintragungen von Vortragszeichen offenbar erst in einem zweiten Arbeitsgang vorgenommen; diese sind an einer feineren Feder und der eher schwarzen Tintenfarbe zu erkennen.

Der Notenteil von Faszikel 5, der das Autograph des Mottetto *Ad te levavi* enthält, besteht aus drei Lagen mit je zwei Bögen. Ein weiterer Bogen dient als Umschlag. Dieser Bogen ist auf der Vorderseite von fremder Hand mit „Motetto a 2 voci / di Hasse." beschriftet; hinzu kommen die üblichen Bibliothekseintragungen. Die Seiten 2 und 3 des Umschlagbogens – also jene Seiten, die dem Notenteil vorangehen und auf ihn folgen – sind leer, und die Umschlagseite 4 enthält Skizzen, die mit dem Bereich um Takt 130 aus dem vorliegenden Mottetto zusammenhängen könnten, dem späteren Befund allerdings nicht wörtlich entsprechen. Unter Einschluss des Umschlagbogens zählt der Faszikel 14 Blätter (28 Seiten). Über den Beginn der Komposition hat Hasse zentriert die Angabe „Motetto / a due Voci / Soprano, e Contralto" gesetzt und an den rechten oberen Seitenrand „Hasse / 1783." geschrieben.[16] Pro Seite ist eine Akkolade untergebracht. Am Satzende, zwischen den Systemen der beiden Singstimmen steht „Finis." mit Schnörkel.

[14] Innerhalb dieses Satzes wurden bei der Nummerierung zwei Blätter vergessen (hinter Blatt 51 und hinter dem dann fälschlich als 52 gezählten Blatt).

[15] Bei diesem Notenfragment handelt es sich nicht – wie man zunächst denken könnte – um eine Skizze, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Versehen des Komponisten, für das sich folgende Erklärung anbietet: Im Zuge seiner Ausarbeitung dieses Satzes beginnt Hasse eine Lage Notenpapier mit leerer erster Seite zu beschriften, indem er Taktstriche zieht und die Hauptstimme (hier: den Soloalt) von jener Stelle aus einträgt, bis zu der er beim vorherigen Arbeitsschritt gekommen war. Erst danach wird ihm bewusst, dass er eine auf den Innenseiten bereits benutzte Papierlage verwendet hat. Er bricht also mit der weiteren Beschriftung dieser Seite ab, setzt die Überschrift „Agnus." auf die Mitte und nimmt eine neue, nun wirklich leere Papierlage, um sie mit denselben Eintragungen wie zuvor zu beschriften (das ist dann die als „2" gezählte dritte Lage).

[16] Eine Reproduktion dieser Titelseite findet sich bei Sven Hansell, Artikel „Hasse, Johann Adolf", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 8, S. 286.

3.3 Quelle **D-Mot**: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl), Signatur *Mus.2477-E-28*. Mottetto *Ad te levavi*, Partitur.

Durch die Einwirkung von Wasser nach den Bombenangriffen des Zweiten Weltkriegs wurde das Manuskript stark beschädigt: Notenlinien, Noten und Beschriftungen wurden teilweise herausgewaschen, und aus dem Papier sind ganze Stücke herausgebrochen (vgl. Abb. 9). Inzwischen wurde die Handschrift restauriert und mit einem festen Papp-Einband versehen; Beschädigungen im Papier wurden ausgebessert, ohne dass die fehlenden Teile jedoch ersetzt oder herausgewaschene Beschriftungen rekonstruiert werden konnten. Deshalb ist die Nutzbarkeit der Quelle trotz sorgfältiger Restaurierung erheblich beeinträchtigt.

Die auf dem Autograph in Quelle **M** beruhende Abschrift wurde von Hasses venezianischem Kopisten angefertigt, vom Komponisten durchgesehen und mit eigenhändigen Eintragungen versehen.[17] Der hochformatige Band (31 x 22,5 cm) besteht aus neun Bögen mit 14-zeiliger Rastrierung, die in drei Lagen zu je drei Bögen angeordnet sind und 36 Seiten ergeben. Soweit das restaurierte und konservierte Material diesen Schluss zulässt, wurde dieselbe Papiersorte wie in den Quellen **P** und **M** benutzt; bei identischer Art der Lagennummerierung sind die Lagen zwei und drei hier mit „1" und „2" gezählt. Außerdem ist eine nachträgliche Bibliothekspaginierung mit Bleistift vorhanden.

Die Titelseite wurde von derselben Hand beschrieben, die wir von den nicht autographen Satztiteln in den Quellen **P** und **M** kennen: „Mottetto a due voci / Soprano, e Contralto / Hasse / 1783". Der Notentext beginnt dann auf S. 2 und reicht bis S. 35; die letzte Seite ist leer.

3.4 Quelle **D-St**: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl), Signatur *Mus.2477-D-48 (1–5)*. Stimmenmaterial, ohne Mottetto *Ad te levavi*.

Es handelt sich um das originale Aufführungsmaterial, das nach Dresdner Praxis getrennt nach Ordinariumsteilen angefertigt wurde und heute in zwei Schachteln aufbewahrt wird *(Mus.2477-D-48,1*: Kyrie; *Mus.2477-D-48,2*: Gloria; *Mus.2477-D-48,3*: Credo; *Mus.2477-D-48,4*: Sanctus; *Mus.2477-D-48,5*: Agnus Dei). Die Beschriftung des ursprünglichen Umschlagblattes lautet: „Schrank N.º VI. / 6. Fach 1. Lage / N.º 10. Messa ultima. / con Motetto. / à 4. voci, co' VV.ni Ob: Fl: Cor: Viola / ed Org.º / Del Sig.r Hasse.".[18] Die Zeilen mit Nummer und Titel der Messe sind rot geschrieben, und vor der Namensnennung des Komponisten ist ein zweitaktiges Incipit mit dem Beginn des Kyrie in Violine I eingefügt. Die Bezeichnung des Werkes als „Messa ultima" stellt eine nachträglich vorgenommene Etikettierung dar. Obwohl der Mottetto auf dem Titelschild genannt wird, ist er in dem Aufführungsmaterial nicht enthalten.

Alle Stimmen sind auf hochformatiges Notenpapier mit zwölf Liniensystemen geschrieben. Je nach Sorte schwankt das Papierformat zwischen ca. 34,5 x 21 cm und 35 x 22 cm. Wenn Stimmen mehr als vier Seiten umfassen, sind die Bögen (ggf. mit einem Einzelblatt in der Mitte) ineinander gelegt und mit Fadenheftung versehen.

An der Herstellung des Materials waren mehrere Dresdner Hofnotisten beteiligt: Matthäus Schlettner als Hauptkopist sowie Christian Gottlieb Dachselt, Johann Ludewig Kremmler (Kremmler II) und Joseph Schlettner.[19] Einige Notisten schreiben Staccatopunkte oder auch kurze waagerechte Striche anstelle von Keilen. – Es wurde bereits erwähnt, dass der Befund der Überlieferung eindeutig auf eine Vorlage verweist, die mit der Fassung von Quelle **P** übereinstimmt; dies betrifft auch das Fehlen des Mottetto *Ad te levavi*.

Das Material ist folgendermaßen spezifiziert: In allen Messensätzen gibt es je eine Stimme für Soprano primo, Alto primo, Tenore primo und Basso primo und außerdem je zwei Stimmen für die Ripieni; die Erststimmen enthalten sowohl die Tutti- wie die Solo-Partien, die Ripienstimmen nur die Tutti-Abschnitte. Hinzu kommen sechs Stimmen für Violine I, vier Stimmen für Violine II, je zwei Stimmen für Viola, Violoncello und Violone (Kontrabass), eine Orgelstimme und je eine Stimme für alle beteiligten Bläser und die Pauken. Im Gloria ist zusätzlich zu den zwei Fagottstimmen auch eine solche für das Solo-Fagott im Satz *Qui tollis* vorhanden. Nach heutiger Bibliothekspaginierung umfasst das Material zum Kyrie 189 Seiten und jenes zum Gloria 414 Seiten; die Materialien zum Credo bestehen aus 163 Seiten, zum Sanctus aus 123 Seiten und zum Agnus Dei aus 91 Seiten. Paginiert sind allerdings nur die beschriftenen Seiten, während leere Seiten nicht mitgezählt wurden. Auffällig ist der Umstand, dass es im Verhältnis zur Zahl der Instrumentalstimmen relativ wenig Vokalstimmen gibt – selbst wenn man unterstellen muss, dass aus jedem Exemplar mehrere Personen gesungen haben; aber auch aus den Orchesterstimmen haben jeweils zwei Instrumentalisten gespielt.

Die Stimmen sind offenkundig unter aufführungspraktischen Aspekten eingerichtet worden: Es gibt eine klarere Bogensetzung als in Quelle **P**, häufige Triolen-Bezeichnungen, die Ergänzung von Keilen und Bögen an Analogiestellen, eine vollständigere Generalbass-Bezifferung sowie eindeutige Regelungen bezüglich der Mitwirkung der Fagotte. Die Orgel-

[17] Vgl. Ortrun Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, München 1999; hier: Titelaufnahme der Signatur *Mus.2477-E-28.*

[18] Der „Schrank Nr. VI" diente seinerzeit zur Aufbewahrung von Hasses Kirchenmusik; vgl. den in Anm. 1 nachgewiesenen *CATALOGO della Musica di Chiesa*.

[19] Näheres bei Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*; hier: Titelaufnahme der Signaturen *Mus.2477-D-48 (1–5)* sowie S. 28 und Abb. 18 im Begleitband. Schriftbeispiele für weitere beteiligte Schreiber: ebenda, Abb. 30–32 im Begleitband. – Korrekturen und Ergänzungen mit Identifikation der Schreiber Dachselt, Kremmler II und Joseph Schlettner bei Ortrun Landmann, *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, Online-Veröffentlichung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ²2010, S. 225 (Abb. I.20: Schriftbeispiel Matthäus Schlettner), S. 232 (Abb. I.32: Schriftbeispiel Johann Ludewig Kremmler), S. 235 (Abb. I.35: Schriftbeispiel Christian Gottlieb Dachselt) und S. 236 (Abb. I.36: Schriftbeispiel Joseph Schlettner). – Vgl. auch Abb. 11 zu Beginn des vorliegenden Bandes.

stimme enthält mehrfach Angaben wie „VV.ni“ (Violini) oder „T.“ (Tutti). Diese dienen dem Organisten als Orientierung darüber, ob nur das Orchester spielt oder auch der Chor beteiligt ist (vgl. Abb. 11); dementsprechend dürfte ein Registerwechsel angezeigt sein. In den Exemplaren der Solo-Singstimmen sind die Tutti- bzw. Soloabschnitte mit „T.“ und „S.“ oder auf ähnliche Weise („a 2 Soli“) gekennzeichnet. Einige Eintragungen sind allem Anschein nach anlässlich einer frühen Einstudierung erfolgt (z. B. der nachträgliche Vermerk „S“ [Solo] in Horn II des Benedictus, Takte 27 und 29). Außerdem weist **D-St** zwar mehrere Berichtigungen von Schreibfehlern auf – in der Regel mit Bleistift, sonst mit Rötel –, andere sind aber unkorrigiert verblieben. Gelegentlich (z. B. in Benedictus und Agnus Dei) wurden dynamische Vorschriften anderer Instrumente analog auf die Flötenstimmen übertragen, obwohl sie dort in den Quellen **P** und **M** fehlen.

Bei einigen Solopartien von Gloria und Credo stehen die von Johann Gottlieb Naumann mit Bleistift geschriebenen Namen von Kastratensängern, die an einer (vielleicht der ersten?) Aufführung der Messe unter Naumanns Leitung beteiligt waren. Die dünn und flüchtig geschriebenen Eintragungen werden von Ortrun Landmann wie folgt gelesen: „Sign. Beretta“ (Solosopran im *Domine Fili unigenite*), „Sigl:[!] BellaSpina“ (Solosopran im *Domine Deus Agnus Dei*), „Sig.r Caselli“ (Soloalt im *Qui tollis*), „Sigr: Coppola“ (Solosopran im *Crucifixus* aus dem Credo) und „Sigr. BellaSpica“ (Soloalt ebenda).[20] Nach Michael Hochmuths verdienstvoller Zusammenstellung war der Sopran-Kastrat Felice Beretta ab Juli 1787 in Dresden tätig und der Alt-Kastrat Francesco Bellaspica ab August desselben Jahres, während der Alt-Kastrat Vincenzo Caselli bereits im September 1779 engagiert wurde und der Sopran-Kastrat Giuseppe Coppola seit Mai 1786 beschäftigt war.[21] Demzufolge kann die fragliche Aufführung unter Beteiligung aller genannten Sänger nicht vor dem Spätsommer 1787 stattgefunden haben.

3.5 Quelle **D-P**: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl), Signatur *Mus.2477-D-504*. Partitur.

Bei dieser Quelle handelt es sich um eine mit festem Pappeinband versehene querformatige Partitur mit den Maßen 23,5 x 32,5 cm. Enthalten ist auch der Mottetto *Ad te levavi*, der an der richtigen Stelle – nämlich im Anschluss an das Credo – eingebunden ist. Das Exemplar umfasst 254 Seiten in moderner Bibliothekspaginierung, darunter neben Notenblättern mit 12 oder 14 Liniensystemen auch ein paar nicht rastrierte Seiten. Gloria, Credo und Sanctus mit Agnus Dei verfügen über eine jeweils von vorn beginnende Originalpaginierung; für Kyrie und den Mottetto gilt dies aber nicht. Die Partitur wurde im mittleren 19. Jahrhundert von vier namentlich unbekannten Schreibern angefertigt und gehörte ehemals zu den Beständen der Dreyßigschen Singakademie zu Dresden.[22] Von der Hand des Hauptschreibers stammen die Sätze Gloria, Sanctus und Agnus Dei, während Kyrie, Credo und *Ad te levavi* jeweils von anderen Kopisten geschrieben wurden. Der Hauptschreiber und der Kopist des Credo ziehen die Taktstriche mit Lineal durch die ganze Akkolade; die beiden anderen Kopisten ziehen die Taktstriche von Hand jeweils nur durch ein System. Die relativ meisten Schreibfehler finden sich im Credo. – Das Exemplar weist mehrere Eintragungen auf, die ursprünglich mit Bleistift geschrieben und anschließend mit Tinte nachgezogen wurden (z. B. „Fagotti“ zu Beginn des ersten *Kyrie* oder „Andantino“ zu Beginn des *Domine Fili)*. Wieder andere Bleistift-Eintragungen – darunter diverse Korrekturen sowie zahlreiche Ergänzungen von Vortragszeichen – resultieren unverkennbar aus einem späteren Vergleich dieser Partitur mit Quelle **D-St**; dies belegen einige Notizen in Sütterlinschrift an den Seitenrändern von **D-P**.

Das Exemplar geht mit einiger Sicherheit auf die heute nicht mehr vorhandene Dresdner Partiturvorlage zurück, die ihrerseits unmittelbar auf Quelle **P** basiert haben muss. Demnach gründet die von **D-P** überlieferte Fassung für Kyrie, Gloria und Credo zumindest indirekt auf dem Autograph und für Sanctus/Benedictus und Agnus Dei auf der venezianischen Kopie; aus dieser wird dann sogar die schreibtechnische Praxis der durchstrichenen Fähnchen von Vorschlagsnoten übernommen.

Auch der in **D-P** enthaltene Mottetto basiert auf der venezianischen Abschrift, die in diesem Fall in Dresden verblieben ist (Quelle **D-Mot**). Bei Sanctus/Benedictus und Agnus Dei ist auffallend, dass **D-P** einige Richtigstellungen von Fehlern aufweist, die in der venezianischen Kopie in Quelle **P** enthalten sind (z. B. der allerletzte Sopranton des Stückes, den **P** irrtümlich als a^1 schreibt). Allerdings betrifft dies nur offensichtliche Fehler sowie einige Änderungen auf Grund von Analogien. Kopierfehler des Schreibers, die satztechnisch nicht falsch sind (z. B. eine vergessene Überbindung wie im Agnus Dei, Violine I Takte 55–57), werden von **D-P** auch nicht verändert.

Auf der Rückseite des Titelblattes steht eine handschriftliche, mit „Niese“ unterzeichnete Bleistift-Notiz über diese letzte Hasse'sche Messenvertonung, gefolgt von dem Hinweis auf eine Aufführung im November 1855 in Dresden.[23] Das

[20] Vgl. Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*; hier: Titelaufnahme der Signaturen *Mus.2477-D-48,2* und *Mus.2477-D-48.3*.

[21] Vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 2: *Die Solisten*, Dresden 2004 (Eigenverlag), S. 32, 28, 66 und 73.

[22] Näheres bei Landmann, *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*; hier: Titelaufnahme der Signatur *Mus.2477-D-504.*

[23] „Diese Messe ist, da sie die Jahreszahl 1783 trägt, jedenfalls dieselbe, welche laut mündlichen Nachrichten Hasse zur Feier des Geburtsfestes der Prinzeßin Augusta von Sachsen von Venedig aus nach Dresden sandte. Er sandte nach und nach mehrere und ist diese wahrscheinlich die dritte davon, weil er sie terza messa nuova nennt. Uebrigens starb Hasse 1783 und ist dieß wahrscheinlich sein letztes Werk. / Niese“ [in anderer Schrift:] „NB. Aufgeführt in der Academie im Novbr. 1855“. Nach Angaben von Landmann (wie vorangehend) wurde die Messe am 14. März 1855 und am 30. September 1857 von der Dreyßigschen Singakademie aufgeführt, zweifellos unter Leitung des damaligen Dirigenten und gleichzeitigen Hoforganisten Johann Schneider; siehe dazu auch Theodor Seemann (Hg.), *Geschichte der Dreyssig'schen Singakademie in Dresden*, Dresden 1882, S. 43 und 44; außerdem Otto Schmid, *Geschichte der Dreyssigschen Sing-Akademie zu Dresden. Zur 100jährigen Jubelfeier*, Dresden 1907, S. 59 und 60. Der Hinweis auf eine Aufführung im November 1855 ist allerdings unzutreffend, denn bei dieser Gelegenheit wurde nachweislich Mendelssohns *Elias* gegeben; vgl. Schmid S. 59. Hier findet sich auf S. 79 auch der Hinweis, dass der Advokat Niese von 1853 bis 1862 Sekretär der Singakademie war.

Kyrie beginnt auf S. 3 und reicht bis S. 37; S. 38 ist leer. Das Gloria erstreckt sich über die Seiten 39–146. Vor dem Credo befinden sich drei nicht rastrierte Seiten: S. 147 trägt die Inschrift „Credo. / à 4 voci / con Stromenti. / di G. A. Hasse.", S. 148 ist leer, und auf S. 149 steht „Credo / Hasse. / 1783.". Anschließend reicht dieser Ordinariumssatz von S. 150 bis S. 181. Die folgende S. 182 ist leer und nicht rastriert, ehe auf S. 183 der mit „Mottetto" überschriebene Satz *Ad te levavi* beginnt und auf S. 198 endet. Das Sanctus steht auf den Seiten 199–222, das Agnus Dei auf den Seiten 223–251. Die Seiten 252 und 254 sind unbeschrieben, während auf S. 253 jene Personen aufgelistet werden, deren Namen in Quelle **D-St** bei einigen Solosätzen nachgetragen wurden.[24]

D-P schreibt Punkte statt Keile, was als Indiz dafür gelten kann, dass das für Hasses Zeit typische Artikulationszeichen bei Abfassung des Manuskripts kaum mehr bekannt war und durch die (inhaltlich nicht identischen) Staccatopunkte ersetzt wurde. Um im Folgenden eine Begriffsverwirrung zu vermeiden, werden die von **D-P** verwendeten Punkte weiterhin als Keile bezeichnet, sofern sie diesen entsprechen. **D-P** enthält deutlich mehr Keile und Phrasierungsbögen als die anderen Quellen, außerdem regelmäßig eine „3" zu Triolen. Mehrere dynamische Vorschriften anderer Instrumente wurden analog auch zu den Flötenstimmen gesetzt.

II. Prinzipien der Edition

1. Wiedergabe des Quellenbefundes

Der Befund der Hauptquelle wird in normaler Stichgröße von Noten, Pausen, Akzidenzien, Fermaten und Keilen wiedergegeben. Alle Textangaben einschließlich von Satzbezeichnungen, Besetzungshinweisen, dynamischen Vorschriften und Trillern erscheinen in geraden Drucktypen, gegebenenfalls aber in normalisierter und vereinheitlichter Schreibweise. Abweichende Lesarten von Nebenquellen werden unter den Textkritischen Anmerkungen angeführt, sofern es sich um auffallende Varianten wie z. B. andere Fassungen handelt oder wenn ein in der Hauptquelle fehlendes, vom Herausgeber ergänztes Detail durch sie bestätigt wird; offensichtliche Schreibfehler, andere Bogensetzungen oder sonstige eher periphere Unterschiede zwischen Neben- und Hauptquelle bleiben in der Regel unerwähnt. Ebenfalls im Einzelnen unerwähnt bleiben die in den autographen Teilen vergessenen Notenhälse oder die dort manchmal fehlenden Taktstriche, da aus diesen Flüchtigkeiten keine unklaren Befunde resultieren.

2. Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen

Ergänzungen des Herausgebers sind an folgenden Erscheinungsformen zu erkennen: Noten, Pausen, Akzidenzien, Fermaten oder Keile erscheinen im Kleinstich, zusätzliche Warnungsakzidenzien allerdings nicht, da sie nur zur Klarstellung eines auch von der Referenzquelle intendierten Befundes dienen; Bögen werden gestrichelt wiedergegeben. Sofern es sich nicht um Änderungen grundsätzlicher Art handelt, die im folgenden Abschnitt genannt werden, sind alle hinzugefügten Beischriften sowie ergänzte Triller, dynamische Zeichen, Triolen- und Taktzahlen kursiv gesetzt. Was sich auf eine der genannten Arten nicht sinnvoll kennzeichnen lässt, wird durch eckige Einklammerung als Herausgeberzutat ausgewiesen (Vorschlagsnoten und Akzidenzien vor diesen, Generalbassziffern oder Staccatopunkte).

3. Änderungen grundsätzlicher Art

Abweichend von den Partituren Hasses und seiner Zeit erfolgt die Partituranordnung gemäß dem heutigen Standard, also mit den Holzbläsern zuoberst.

Satznummerierungen, Satzüberschriften und Besetzungsangaben (Stimmenvorsätze) wurden neu hinzugefügt bzw. vervollständigt. Sämtliche Verdoppelungsdevisen wurden aufgelöst; zur Kennzeichnung von Stimmen, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch einen solchen Hinweis indiziert sind, dienen kleine Häkchen (⌐ ¬) über den jeweiligen Systemen. Wie bereits erwähnt, wurden die Schreibweisen der Satzbezeichnungen und von Devisen wie „Tasto solo" im Hinblick auf Orthographie und die Groß- und Kleinschreibung vereinheitlicht und dem heutigen Gebrauch angepasst; Kürzel wie „S:" (Solo) oder „T:" (Tutti) wurden aufgelöst.

Wenn sich eine dynamische Angabe in den Quellen eindeutig auf zwei Instrumente bezieht, indem sie mitten zwischen benachbarten Stimmen mit gleicher rhythmisch-musikalischer Struktur steht (z. B. zwischen Trompeten und Pauken, Violine I und II oder zwischen Violine II und Viola), wird sie ohne diakritische Kennzeichnung zu beiden gesetzt. Bei paarigen Bläserstimmen wird eine Unisono-Führung („a 2") auch dann in Normalschrift angezeigt, wenn dies in den Partituren nicht ausdrücklich indiziert, aber aus dem Zusammenhang zweifelsfrei zu folgern und im Regelfall durch **D-St** belegt ist.[25]

Akzidenzien sind nach heutigem Gebrauch gesetzt: Nicht mehr übliche Erniedrigungen durch ♭-Akzidens werden mit Auflösungszeichen angegeben; unnötige Wiederholungsakzidenzien innerhalb desselben Taktes wurden weggelassen, Vorzeichen bei Tonwiederholungen hinter Taktstrichen und bei Oktavsprüngen jedoch ohne diakritische Kennzeichnung hinzugefügt. Das Notenbild wurde im Hinblick auf die Platzierung von Bögen und dynamischen Zeichen behutsam vereinheitlicht, allerdings nicht mit dem Ziel einer völligen Harmonisierung. Die Ausrichtung der Notenhälse folgt der heutigen Gepflogenheit, die Balkensetzung wurde vereinheitlicht und modernisiert. Veraltete rhythmische Notierungsweisen wie über den Taktstrich geltende Punktierungen wurden

[24] Die Schreibweisen decken sich allerdings nicht immer mit den in Teil I, Abschnitt 3.4, wiedergegebenen Lesarten.

[25] Letzteres gilt nicht für den Mottetto *Ad te levavi*, da für diese kein Stimmenmaterial mehr existiert. Deshalb geben in diesem Satz die Textkritischen Anmerkungen darüber Auskunft, ob sich die Quellen zum Unisono-Spiel von Bläserpaaren äußern.

ohne Nachweis durch moderne ersetzt und Notationsabbreviaturen („Faulenzer“) aufgelöst. Pausenzeichen sind nach heutigen Regeln gesetzt. Der Gebrauch von einfachen oder doppelten Taktstrichen zwischen den Teilen einzelner Sätze wurde vereinheitlicht.

In den Quellen sind Takte manchmal je zur Hälfte auf zwei Seiten verteilt, längere Notenwerte dann ggf. in Form zweier kürzerer Werte geschrieben und mit Überbindung versehen. In der Edition wird in solchen Fällen der längere Notenwert verwendet.

Die Singstimmen erscheinen in den heute gebräuchlichen Schlüsseln. Wenn der Generalbass mit einer der höheren Chorstimmen geht, wurden Sopran- und Altschlüssel durch den Violinschlüssel ersetzt; der Tenorschlüssel wurde in solchen Fällen beibehalten, da er ein Indiz für die gewünschte Mitwirkung des Violoncellos ist.

Die Bezifferung des Generalbasses wurde einheitlich unter das System gesetzt. Akzidenzien innerhalb der Generalbassbezifferung wurden vor die Ziffern gestellt. Anstelle der uneinheitlich gebrauchten, sachlich aber identischen Schreibweisen 6̸ und ♯6 oder 6♯ wird hier generell die Schreibweise ♯6 verwendet (sinngemäß auch bei anderen Bezifferungen).

Soweit die Fagotte nicht obligat eingesetzt sind und in den Partituren über kein eigenes System verfügen, basieren die Angaben „+Fag.“ und „–Fag.“ bei der Generalbass-Stimme der Edition auf dem Befund von **D-St**.

Die Orthographie des lateinischen Textes einschließlich Interpunktion und Trennung richtet sich grundsätzlich nach dem *Graduale Romanum*, Paris u. a. 1956. Der Text des Mottetto *Ad te levavi* wurde in gleichem Sinne standardisiert. Sämtliche Stimmen mehrstimmiger Vokalsätze sind mit Textunterlegung versehen, Schreibkürzel wie „unā sanctā catholicā“ (statt „unam sanctam catholicam“) wurden aufgelöst.

Alle Maßnahmen des Herausgebers, die nicht an der diakritischen Schreibweise zu erkennen oder durch die vorangehenden Generalhinweise erfasst sind, werden bei den Textkritischen Anmerkungen aufgeführt.

III. Textkritische Anmerkungen

Abkürzungen:[26] A = Alto (Alt), B = Basso (Bass als Singstimme), bc = Basso continuo, cor = Corno (Horn), fg = Fagotto (Fagott), fl = Flauto (Flöte), Hg. = Herausgeber, ob = Oboe, org = Organo (Orgel), S = Soprano (Sopran), T = Tenore (Tenor), timp = Timpani (Pauken), tr = Tromba (Trompete), vl = Violino (Violine), vla = Viola, vlc = Violoncello. Die Auflösung der Quellensiglen geht aus Abschnitt I hervor.

Zitierweise: Takt / Stimmenkürzel und ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) / Kommentar. Bei mehreren Anmerkungen zu einem Takt wird gemäß der Partituranordnung der Edition zitiert. Ein Sternchen (*) zeigt solche Lesarten der venezianischen Partiturkopie an, die allem Anschein nach von Hasse autorisiert wurden, ohne jedoch in die unserer Edition zugrunde liegende letzte Fassung der autographen Partitur eingegangen zu sein.

Eingeklammerte Stimmenbezeichnungen zeigen die Geltung für solche Stimmen an, die durch Devise gefordert, aber nicht ausgeschrieben sind. Bei den Materialien von **D-St** kann sich das Kürzel „bc" auf die Orgelstimme und/oder die Stimmen der übrigen Bassinstrumente beziehen. Eine Bezugnahme auf **D-St** muss nicht zwangsläufig bedeuten, dass dieses Detail in allen Duplierstimmen vorhanden oder fehlend ist.
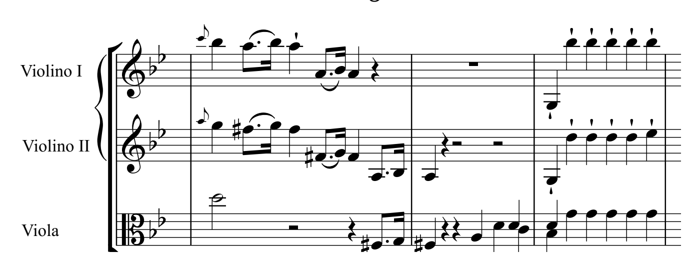
Tonnamen werden kursiv geschrieben.

Für Kyrie, Gloria und Credo ist **P** die Hauptquelle. Für den Mottetto *Ad te levavi* sowie für Sanctus und Agnus Dei ist **M** die Hauptquelle.

1. Kyrie eleison

Zu den Anmerkungen bezüglich der Takte 1–4 siehe auch die Abb. 2 und 3.
*Satzbezeichnung in **M**: „Piutosto andante, ma insieme Divoto".

1	vl I, II, vla	In **P** steht vor dem System von Violine I irrtümlich einTenorschlüssel, vor dem System von Violine II ein Sopranschlüssel und vor dem System der Viola kein Schlüssel.
*1	vl I, II 1	**M** überliefert nur den unteren Ton *g*, ohne g^1 wie in den übrigen Quellen.
1	bc	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich. **D-P** setzt über das System der Instrumentalbässe die Anweisung „Fagotti".
1	fg II	Bei der Anweisung „sotto voce" in **D-St** dürfte es sich um eine Verwechslung mit der Vorschrift „staccato" handeln, die dort in mehreren anderen Instrumentalstimmen einschließlich von Fagott I steht.
1	vla, bc 1	Keil in **M** und **D-St** vorhanden.
1–2	ob I, cor I, II	**P** setzt zwischen die Takte einen doppelten Taktstrich.
2–6	vl I, II, vla, bc	**M** mit Keilen auf zahlreichen Viertelnoten, ähnlich auch in **D-St** und **D-P**.
2, 3, 5	vl II / vla 1	Es ist in **P** nicht zu entscheiden, ob der zwischen den Systemen stehende Keil zu Violine II oder Viola gehören soll. In der Edition wurde zugunsten von Violine II entschieden.
2–5	vla 1	Keile in **D-St** vorhanden, in den Takten 2 und 5 auch in **D-P**.
3	vl I 1	Keil in **M** und **D-St** vorhanden.
4, 5	vl I 4–6	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
6	ob I 4–5	Bogen in **D-St** vorhanden.
*6	vl II 2	**M** schreibt a^1 statt d^1.
6	vl II 5–8	**M** mit Bogen auf 5–6 und ohne Bogen auf 7–8. **D-St** und **D-P** mit beiden Bögen.
7	vl I, II 7–8	In **M** als Halbe-Vorschlag vor Ganzenote notiert und ebenfalls ohne Bogen. Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
7	vla 5–6	**P** schreibt weiterhin d^1 statt cis^1 (Fehler). Edition nach **M** und **D-St** sowie **D-P** (dort nachträglich korrigiert).
*8–9	ob I, II 3–1	**M** lässt die in der Edition enthaltene Stimme von Oboe II durch Oboe I übernehmen, während Oboe II die Töne von Oboe I in der tieferen Oktave zu spielen hat.
8	vl I 8–9, 10–11	Bögen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
10	ob I, II 5	**M** mit Triller statt Keil.
10	ob II 9–10	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden.
*10–12	vl I, II, vla	**M** enthält folgende Lesart:



		In Takt 10 von Quelle **M** fehlt der Vorschlagsnote in Violine I eine Hilfslinie (es ist also a^2 statt c^3 notiert); ansonsten sind die Vorschlagsnoten bei beiden Violinen aber vorhanden, ebenso der Bogen auf 6–7 in Violine II. In Takt 12 ist als zweite Note von Violine II irrtümlich es^2 statt d^2 geschrieben.
10	vl I 1	Vorschlagsnote in **D-St** und **D-P** vorhanden.
10	vl I 6	**P** schreibt g^1 statt a^1 (Fehler).
10	vl II 6–8	Bogen auf 6–7 in **D-St** und **D-P** vorhanden, in **D-St** ebenso der Keil auf 8.
10	vl II, vla 9–10 bzw. 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
10	bc 1	**M** mit der Bezifferung $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3\sharp}$.
11	ob I, II 1–2	**M** schreibt am Taktanfang je eine Halbenote ohne Viertelpause.
11	vl II 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
11	bc 2	**M** und **D-St** mit Bezifferung ♯.
12–16	vl I, II, vla, bc	**M** mit zahlreichen weiteren Keilen auf den Viertelnoten (vgl. auch das vorangehende Notenbeispiel).
12	bc 1	Keil in **M** vorhanden.
13	ob I	Augmentationspunkt fehlt in **P**.
*14	cor I 3	**M** schreibt nochmals g^1 statt c^1.
14	vl II 1	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
14	bc 1	Keil in **M** vorhanden.
15	vl I, bc 1	Keil in **M** vorhanden, für Violine I auch in **D-St** und **D-P**.
15	vl I 4–6	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
15–17	bc	Doppelte Bezifferung in **P** (ober- und unterhalb der Noten und dabei nicht völlig identisch).
*16	vla 1	**M** mit Viertelpause statt Note es^1.
16	vla 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
16	A 2–6	**P** schreibt alle Noten ohne Hälse.
17	vla 3–5	**P** schreibt über das d^1 jeweils drei dicke Punkte ohne Notenhals, die auf der Höhe des a^1 liegen und in **M** auch in Form dieser Töne wiedergegeben werden; dem schließt sich die Edition an. **D-St** schreibt nur die unteren Noten (ohne Keile), **D-P** gibt die halslosen Punkte in Form von Keilen wieder.
17	bc 1–2	**P** und **D-P** schreiben die Bezifferung 7 und 6 über die beiden ersten Noten sowie zusätzlich $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ unter die erste. **M** beziffert $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$ und 6, **D-St** $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{-}$. Edition folgt der oberen Lesart von **P** und **D-P**.
18	bc 2 und 3	**M** mit den Bezifferungen 5 unter der zweiten und $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ unter der dritten Note.
19	vl I, II 5	**M** mit ausnotiertem Trillernachschlag wie Mitte Takt 20.
19	vl II 7–9	Bogen in **M** vorhanden.
*19	bc 1	In **M** zwei Viertelnoten *d*–*D*.
20	S 7	**P** schreibt nochmals c^2 (Fehler).
20	B 4–5	**M** schreibt eine Viertelnote *b* mit vorangehender Achtel-Vorschlagsnote c^1.
21	ob I 1	**M** mit Vorschlagsnote a^2 wie in Takt 10.
21	ob II 1	**P** schreibt zu Taktbeginn eine Figur, die aussieht wie zwei kleine Viertelnoten c^2 und d^2, was musikalisch aber keinen Sinn ergibt. Edition mit b^1 gemäß **M** und **D-St** (**D-P** schreibt irrtümlich a^1).
21	ob II 8–9	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden (in **D-P** mit Bleistift nachgetragen).

[26] Die Schreibweise der Kürzel für die Besetzungen folgt dem von RISM eingeführten Gebrauch.

21	vl I 5–8	Keile und Bogen in **M** vorhanden, Keil auf 21.5 auch in **D-P**.
21	vl II 8–9	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
22	vl I 3–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
23	vl II 3–4, 5–6, 7–8	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
23	S 1	In **P** eine Notenlinie zu hoch geschrieben (aber mit Auflösungszeichen, so dass in der Tat nur h^1 gemeint sein kann).
*24	T 1	**M** schreibt Halbenote und Halbepause.
26	vl II 3–4, 5–6	Bögen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
26	vl II 5–6	**P** notiert die beiden Töne eine Terz zu tief (also c^2–g^1). Edition folgt **M**, **D-St** und **D-P**.
*27	vla 4–5	**M** schreibt eine Viertelnote g^1 statt der beiden Achtelnoten.
28	vl II 4–5	Bogen in **P** irrtümlich auf 5–6.
*28, 29	S 4–7	**M** mit lombardischen Punktierungen wie Violine II.
29	A	Textunterlegung in **P** unklar und deshalb auch in **D-St** und **D-P** anders als in der Edition, die sich **M** bzw. der Textunterlegung im Tenor anschließt.
*30	vl I (=ob I), vla, A, T	**M** enthält folgende Lesart:
*31	T 4–7	**M** mit lombardischen Punktierungen wie Violine II.
*32	vl I 7	Statt der Viertelnote d^3 schreibt **M** zwei Achtelnoten b^2 und d^3 mit Bogen.
*32–33	S	**M** enthält folgende Lesart:
*33	ob I, vl I 3–4, 5	**M** schreibt statt der Punktierungsfigur nur eine Viertelnote f^2 und setzt kein Trillerzeichen auf g^2.
33	ob II, vl II 1–2, 3–4	Bögen in **M** und **D-P** vorhanden, für Violine II auch in **D-St**.
33	S 1–3	Textunterlegung fehlt in **P** und **D-P**. Edition folgt **M** und **D-St**.
35		**M** schreibt die Achtelnoten von Violine I, Viola und Instrumentalbass mit Zweierbindungen (**D-P** ebenso bei der Viola). Außerdem setzt **M** Trillerzeichen jeweils auf die ersten Noten von Oboe I, II und Sopran sowie auf die letzte Note des Soprans.
36–37	vl I, II, vlc, bc	**M** schreibt die meisten Viertelnoten mit Keil.
37	vla 1	Keil in **M** und **D-St** vorhanden.
41	vl I 7–8	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
41–42	A	**P** und **D-P** ohne Textunterlegung. Edition folgt **M** und **D-St**.
41	bc 1	Bezifferung: Auflösungszeichen in **M** vorhanden.
43	ob I 4	*tr* in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
43	vl I 7–8	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden.
49, 50	vl I, II (=ob I, II) 3	Verschmierte Kleckse (keine Artikulationszeichen!) in **P**.
49, 50	vla 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden (Takt 50 auch in **M**).
49	B, bc 1	Keil in **D-St** vorhanden.
50	cor II 1–2	Unterer Notenhals bei der Viertelnote g^1 fehlt in **P** und **D-P**. **M** ignoriert die Viertelpause am Taktanfang und lässt Horn II dort zwei Viertelnoten g^1 spielen. Edition folgt **D-St**.
50	T 3–6	Keile in **D-St** vorhanden.
50	B 2–3, 6	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
50	bc 2	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
53	vl I, II (=ob I, II) 5–8	**D-St** überwiegend mit durchgezogenem Bogen entsprechend Takt 56.
53	S, A 3–10	**P** setzt Bögen im Sopran ungefähr auf 4–9 und 9–10 und im Alt auf 5–7 und 9–10. **D-St** im Sopran mit Bogen auf 5–10 und Alt ohne Bogen. **M** ganz ohne Bögen. Die Bogensetzung auf 3–10 findet sich in **D-P** beim Sopran (Alt dort ohne Bogen) und wurde in der Edition für beide Stimmen übernommen.
56	T 5–8	Bogen in **P** bis 9, in **D-St** auf 5–10 und in **D-P** bis 10. Edition gemäß **M** und in Angleichung an die Bogensetzung im Alt.
59	vla 5	Keil in **M** und **D-St** vorhanden.
63	vl I 3–4	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden (in **D-P** allerdings schon ab 2).
63	vl II 3–4	Bogen in **P** und **D-P** auf 2–4. Edition folgt **M** und **D-St**.
63	S, A 2–5	Unklare und divergierende Bogensetzung in allen Quellen. Edition für beide Stimmen gemäß der von **D-P** für den Alt überlieferten und von **P** dort wohl ebenfalls intendierten Lesart.
64	ob II, vla 1	♯-Akzidens in **D-St** vorhanden.
65	ob I 4	*tr* in **D-P** vorhanden.
68	ob II, vl II 1	♯-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
69	vla 4	Die Quellen schreiben „I.^{ma}" bzw. „P.^{ma}" zur oberen und „2.da" zur unteren Note.
70	vl II 1–3	**D-St** mit Keilen auf 1–2 und Note *b* (mit Keil) anstelle der Halbepause. Auch **D-P** schreibt *b* (ohne Keil) statt der Halbepause.

2. Christe eleison

P und **M** schreiben „Co' Sordini" zwischen die Systeme der beiden Violinen, **D-P** schreibt „con Sordini" über das System von Violine I. Zweifellos soll diese Anweisung zu beiden Instrumenten gehören und wurde in der Edition in normalisierter Schreibweise entsprechend gesetzt. Laut **D-St** sollen auch die Bratschen mit Dämpfer spielen.

Vor bzw. zwischen die Systeme der Singstimmen schreiben **P**, **M** und **D-P** den Hinweis „a due" (auch „A Due") und zeigen damit die gewünschte solistische Besetzung an.

*Bei der in Takt 10 erstmals in Violinen und Flöten vorkommenden Instrumentalfigur setzt **M** den Bogen relativ konsequent nur über die beiden Zweiunddreißigstel (also hier die Töne 4–5 und 11–12) und nicht wie **P** und **D-P** tendenziell über 3–6 und 10–13. In **D-St** steht der Bogen vielfach nur auf 4–6 bzw. 11–13.

1	bc 1	**D-St** und **D-P** schreiben *mezzoforte* (Anpassung an das Con-sordino-Spiel der hohen Streicher).
2	vl I (=II) 2–3, 8–9	Bögen in **D-P** vorhanden (auf 2–3 auch in **M** und **D-St**).
3	vl II 8–9	Bogen in **D-St** vorhanden.
5	fl I (=II) 1–2	Bogen in **M** vorhanden.
5	vl I 7–8	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
6	vl I (=fl) 1–2	Bogen in **D-P** vorhanden.
7	fl I 1–2	Bogen in **D-St** vorhanden.
9–10	bc	*piano* und *forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
11	fl I 3–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden (ebenso in **M**, dort aber entsprechend Violine I nur auf 4–5).
11	fl I, II, vl II 10–13	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden, in **M** allerdings nur auf 11–12.
11	vl II 8	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
13	bc	*piano* und *forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
16	vl I (=II) 7–8	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
16–18	A	**P** ohne Textunterlegung. Edition folgt **M**, **D-St** und **D-P**.
23	S 11	**P** mit fehlerhaftem Augmentationspunkt; deshalb sind die Töne 10–11 in **D-St** lombardisch notiert. Edition folgt **M** und **D-P**.
25	fl I, fg II, vl I 2	Auflösungszeichen in **D-St** vorhanden.
25	fl II, fg I, II 4–6	Bogen in **P**, **M** und **D-P** nur auf 5–6. Edition folgt **D-St**.
25	vl II 4–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
*25	vla 5–7	**M** schreibt in der zweiten Takthälfte eine Achtelpause und anschließend eine Viertel- und eine Achtelnote f^1.

25	bc 1 und 5	Alle Quellen schreiben als untere Zahl der Bezifferung eine 4. In der Edition zu 5 korrigiert.
29	fl II 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
30	fg II 2–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
31	fl II 13–14, 15–16	Bögen in **D-P** vorhanden.
31	fg I (=II) 5	Anweisung „poco forte" in **D-St** und **D-P** vorhanden.
38	A 4–5	Bogen in **M** vorhanden.
40	vl II 3–4	Bogen in **M** vorhanden. **D-St** mit Bogen auf 1–4.
40	A 7–8	Unterlegung der Silbe „-i-" fehlt in **P**. Edition folgt **M**, **D-St** und **D-P**.
43	fg I, II 2	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
43–44	vla 7–2	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
45, 46	A 3–7	Divergierende Bogensetzungen in allen Quellen (teilweise nur auf 4–5 oder 3–6). Edition zur Lesart von **M** und **D-P** vereinheitlicht.
49	S 12–13	Silbe „-i-" fehlt in **P**.
50	vl I, II, S, A 1–2	Bogen in **D-St** vorhanden, für die Violinen auch in **D-P**.
51	fg II 4	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
51	vl II 10–13	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden (teilweise nur auf 11–12 bzw. 10–12).
52	fg II 1 und 6–9	**M** mit Keil auf 1 und Bogen auf 7–8. **D-St** mit Bogen auf 6–9, **D-P** mit Bogen auf 6–8.
52	vl I 3–6, 10–13	Bögen in **D-P** und teilweise in **D-St** vorhanden. **M** mit einem Bogen auf 4–5.
52	vl II 10–13	Bogen in **D-St** vorhanden, in **M** auf 11–12.
52, 53	A 5–6	Bogen in **D-St** vorhanden, in Takt 53 auch in **D-P**.
54	fl I, II 5–6, 7–8, 12–14	Bögen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden, letzter Bogen in **M** aber nur auf 13–14.
54	A 4–5	Bogen in **D-St** vorhanden.
56	A 7, 9	*tr* in **D-St** vorhanden.
57	alle Instrumente 3 bzw. 1	Fermate in **D-St** vorhanden.
61	fl I, II 3–6	Bögen in **M** und **D-St** vorhanden (in **M** nur auf 4–5 bzw. 4–6).
61	fg I, II 6–9	Bogen in **M** (nur auf 7–8) und für Fagott II in **D-St** vorhanden.
61	vl I 10–13	Bogen in **M** (nur auf 11–12) und **D-St** vorhanden.
62	fl I, II 5	**P** schreibt die Devise „all' 8.va co' V.^{ni}"; ähnliche Wortlaute auch in **M** und **D-P**.
62	fg II 6–7	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.

3. Kyrie eleison

D-P setzt die Anweisung „Fagotti" bei Satzbeginn über das System des Vokalbasses. Diese Devise ist allerdings falsch, denn die Fagotte sollen nicht ausschließlich den Vokalbass, sondern generell die Cello-Partie verdoppeln (also auch die im Tenorschlüssel notierten Abschnitte). Dies geht aus **D-St** eindeutig hervor.

1	bc	**D-St** und **D-P** (Orgel) schreiben „Tasto solo". Diese Anweisung dürfte für die ersten fünf Takte gelten. – Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
41	bc 3	Die sachlich nicht ganz zutreffende Bezifferung (keine kleine Terz, sondern übermäßige Sekunde!) steht so in allen Quellen.
65	A 3	**P** irrtümlich mit Augmentationspunkt.
65	T	**P**, **M** und **D-P** schreiben in der zweiten Takthälfte eine Halbenote g^1 mit der Silbe „-le-" und setzen zur ersten Note des nächsten Taktes die Silbe „-son"; die Silbe „-i-" fehlt. **D-St** schreibt ebenfalls eine Halbenote g^1, unterlegt aber „-lei-". Einrichtung der Edition mit punktierter Viertel- und folgender Achtelnote und der Textunterlegung „-le-i-" vom Hg.
69	vl II 2–3	Bogen in **P** auf 1–3 und in **D-P** auf 1–2. **M** ohne Bogen. Edition analog zu Oboe I und gemäß **D-St**.

4. Gloria in excelsis Deo

Sowohl **P** wie **M** und **D-P** schreiben die falsche Taktangabe 6/8 (in **D-P** nachträglich mit Bleistift zu 6/4 korrigiert). **D-St** notiert den ganzen Satz im 3/4-Takt und umfasst also doppelt so viele Takte wie die übrigen Quellen; bei Bezugnahmen auf **D-St** wird nachfolgend aber die Taktzählung der Edition verwendet. – Im Instrumentenvorsatz schreibt **D-P** „Trombi" statt „Trombe".

1		**D-P** schreibt *forte* bei allen Instrumenten.
1	ob I, II 1–3	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
1	fg I, II 1	Das gewünschte Unisono-Spiel der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
4	ob II 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
5	ob I, II, vl I 8–9 bzw. 6–7 bzw. 11–12	Keile auf den beiden letzten Viertelnoten in **D-P** vorhanden.
6	ob I 1–2	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
6	cor II 1–2, 4–5	Keile in **D-St** vorhanden.
6	vla 4–5	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
6	bc 1–2	Keile in **D-P** vorhanden.
8	vl II 11	*tr* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
9	fg I, II 7–8, 9–10	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
9	tr II 6–7, 8–9	Bögen in **D-St** vorhanden.
9	vl I (=II) 1–3	**P** setzt einen Keil zwischen die Noten 2 und 3, **D-St** mit Keilen auf 2–3, **D-P** mit Keil auf allen drei Noten, **M** ohne Keile.
10	ob II, fg I, II 6–7, 8–9	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
11	fg I, II 6–7, 8–9	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
11	tr II 6–7, 8–9	Bögen in **D-St** vorhanden.
14	ob I (=II) 1–4, 5–6	Bögen in **D-P** vorhanden (in **D-St** auf 1–2 und 3–6).
16	tr I, II 5	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
17	ob I, II 2	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
17	tr I, II 6	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
19	fg I, II 2–3, 5–7, 9–11, 13–15	Bögen in **D-P** vorhanden.
19	vla 2–3, 13–15	Bögen in **M** und **D-P** vorhanden (zweiter Bogen in **M** nur auf 14–15), in **D-St** Bogen auf 2–3 vorhanden.
20	ob I, II 6–8	Keile in **D-P** vorhanden.
20	ob II 1	**P**, **M** und **D-St** schreiben eine Achtelnote mit Achtelpause; Edition folgt **D-P**.
20	fg, vla 2–3, 5–7, 9–11, 13–15	Bögen in **D-P** vorhanden, für Viola auch in **D-St**.
20	vl II, vla 16–19	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden (in **D-St** bei Viola nur auf 17–19).
21	vl I, II (=ob I, II) 1–2	Keile in **D-P** vorhanden, für die Violinen auch in **D-St**.
21	S, A, T, B 1	Hinweis „T." (Tutti) in den Concertato-Stimmen von **D-St**.
22	vl II (=ob II) 3	Keil in **M** und **D-P** vorhanden, für Oboe II auch in **D-St**.
23	vl I (=ob I) 8–10	Keile in **D-P** vorhanden, in **D-St** nur ein Keil auf 10 vorhanden.
24	cor I, II 5	**M** ohne die Viertelnoten mit *piano* am Taktende (weiterhin Pause).
24	vl II (=ob II) 1	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
25	cor I, II 4	*forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
25	vl I (=ob I) 11–12	Keile in **D-P** vorhanden, für Violine I auch in **D-St**.
25	S 5–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
28	ob II 8	*tr* in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
29	ob I, II, vl II 1–2	Keile in **D-P** vorhanden, für Violine II auch in **D-St**.
30	vl II (=ob II) 1–2	Keile in **D-St** vorhanden.
31	vl II (=ob II) 10–12	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
32	S 5–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
32	bc 4	Das Unisono-Spiel wird durch **D-St** bestätigt.
33	vl II (=ob II) 2–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden, in **M** auf 2–3.
33	B 5–6	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
35	S, A 1	In den Quellen nicht als punktierte Viertelnote, sondern als Viertel- mit angebundener Achtelnote geschrieben (wie Oboen und Violinen in Takt 7). In der Edition der hier gebrauchten Notation von Oboen und Violinen angepasst.

36	vl I 14–16	Keile in **M** und **D-P** vorhanden (und weiter bis zum Taktende bei beiden Violinen).
38	T 1–6	Noten und Textunterlegung in **P** von fremder Hand nachgetragen.
39	cor 4	Unisono-Anweisung steht in **P** und **M** erst Mitte Takt 40, geht an dieser Stelle aber bereits aus **D-St** hervor.
*43	cor II 3	**M** schreibt g^1 statt g^2.
44	ob I, II 2	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
46	vl II 5–7	Bogen in allen Quellen nur auf 5–6. Einrichtung der Edition vom Hg.
47–48	bc (=vla, fg)	Divergierende Bogensetzung in den Quellen. Edition folgt **P**.
47	bc (=vla, fg) 14–15	Bogen in **M** und einigen Stimmen von **D-St** vorhanden (in **D-P** ebenfalls, dort aber, ebenso wie im folgenden Takt, auf 13–15 bzw. 14–16).
53	ob I, II 3	**P** schreibt Viertel- statt Halbenote (Fehler, der in **M** bei Oboe I sichtbar korrigiert und in **D-St** und **D-P** von vornherein ausgemerzt wurde).
55	ob I, II 3–4	Bogen in **M** und **D-P** vorhanden.
57	ob I 7–8	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
58	vl II 1–7	**D-St** mit Keilen auf 2–5 und Bogen auf 6–7.
59	S 1	*forte* in **D-St** vorhanden.
63	vl II 5–6	Keile in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
66	ob	**P** und **M** setzen zwischen beide Systeme die Devise „co' V." bzw. „Co' Viol." und schreiben Oboe I in der zweiten Takthälfte wieder aus. Aus dem Kontext wird klar, dass Oboe II ab Note 7 nicht mit den Violinen, sondern nur mit Oboe I gehen kann. Dies wird auch aus den Anweisungen von **D-P** und aus **D-St** deutlich.
67	ob I, II 5	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
67	tr I, II 2	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
68	cor 3	**P** und **M** schreiben irrtümlich f^2 (sogar mit Auflösungszeichen!) statt fis^2. In **D-P** wurde der Fehler nachträglich korrigiert, **D-St** ist von vornherein richtig.
68	tr I, II 1	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
69	vl I, II	**P**, **M** und **D-P** schreiben „staccato" nur einmal zwischen die beiden Violinen-Systeme, **D-St** setzt die Anweisung zu beiden Violinen. Keile auf 7–8 (Violine I) in **D-St** vorhanden.
69	vl II 1–12	**D-St** mit Keilen auf 1–4 und 9–12.
71	ob I, II, vl I, II 3	**P** schreibt „tr.^{lo}" und nicht – wie sonst – nur *tr*. Vielleicht soll damit ein langer Triller angedeutet werden, wie er in der Edition durch die vom Herausgeber hinzugesetzte Trillerschlange angedeutet ist. Im Tenor schreibt **P** allerdings nur *tr*.
76	ob II 2–6	Bogen in **D-P** vorhanden.
77	vl I (=II, ob I, II) 8–9	In **P** und **M** als Achtel- statt Sechzehntelnoten geschrieben (Fehler, der in **D-St** und **D-P** nicht mehr vorkommt).
79	tr I, II 5	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
80	ob I, II 2	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
80	tr I, II 5	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
80	vl I (=II) 7–8	Keile in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
82–83	vl II 18–1	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
84	ob II 3	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
84	cor II 2	Da **M** und **D-P** die Hörner in einem System schreiben, gilt die dort vorhandene Achtelpause für beide Instrumente. **D-St** schreibt am Taktanfang eine punktierte Viertelnote, so dass keine Pause erforderlich ist.

5. Gratias

Satzüberschrift in **P** ursprünglich „Andante, ma non troppo", später gestrichen und zu „Andante moderato" korrigiert. **M** überliefert die ursprüngliche Angabe, was wiederum als Beleg dafür dient, dass Hasse sein Autograph nach der Anfertigung von **M** noch einmal überarbeitet und dabei auch diese Satzbezeichnung geändert hat. **D-St** und **D-P** enthalten die spätere Satzüberschrift.

In den Takten 6, 10 und 26 setzen **P**, **M** und **D-P** die dynamischen Vorschriften für die Instrumentalbässe einschließlich Fagott teilweise auf bzw. kurz hinter die Zählzeiten 1 und 3. Die Edition folgt in diesen Fällen den überwiegenden Befunden von **D-St** (Platzierung auf den Zählzeiten 2 und 4).

1	fg I, II 1	Das gewünschte Unisono-Spiel der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
3	vl II 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
4	vl II 2–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
5	ob I, vl II 4–5	In **P** geht durch den Legatobogen ein kleiner Strich. Es ist unklar, ob damit eine Tilgung angezeigt werden soll. In **M** ist der Bogen bei Oboe I, in **D-P** bei beiden Instrumenten und in **D-St** bei Violine II weiterhin anzutreffen.
6	fg I, II 2	*piano* in **D-St** vorhanden.
6	vl II 2–4	Keile in **D-St** vorhanden.
6	bc 1	Keil in **D-P** vorhanden.
7	vl I (=II) 5, 8	Keile in **D-St** vorhanden.
7	S 2	In **P** und **M** fehlt der Augmentationspunkt. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
8	S, A	„stacc.^{to}" steht in **P** und **M** nur einmal, und zwar zwischen beiden Systemen. In **D-P** steht die Anweisung zwischen den Systemen von Viola und Sopran. Nicht in **D-St**.
12	A 1–2	Bogen in **D-St** vorhanden.
13	bc 5	Unterste Ziffer in **P**, **M** und **D-P** irrtümlich 3 statt 2. Edition folgt **D-St**.
15	fg I, II	Col-basso-Devise fehlt in **P** (steht dort erst im nächsten Takt). **M** schreibt nur die erste Viertelnote und lässt den Takt anschließend leer. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
19	vl II	„stacc.^{to}" steht in **P**, **M** und **D-P** bereits am Ende von Takt 18. **D-St** ohne entsprechende Angabe.
21	T 11–12	**P** und **D-St** mit Bogen (in der Edition gemäß **M** und **D-P** weggelassen).
22	vl I (=II) 11–13	In **D-P** ebenfalls mit Keilen.
22	vl I (=II) 14	In **P** und **M** irrtümlich als Viertelnote geschrieben. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
23	ob II 2–4	Keile in **D-St** vorhanden.
23	vl II (=ob I, II) 12	In allen Quellen mit Keil (in der Edition in Analogie zu den Parallelstellen weggelassen).
24	vl I (=II) 6	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
25	fg I, II, bc 2	**D-St** enthält nur die obere Halbenote.
25	A 8	*tr* in **M** vorhanden.
26–27	ob II 12–1	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
27	vl I (=ob I) 11–12 (bzw. 10–11)	Bogen in **D-P** vorhanden, für Oboe I auch in **D-St**.
29	ob I, II, vl I, II 3–6	**P** und **M** schreiben in Oboe II und Violine I (=Oboe I) die Noten 3 und 5 als punktierte Sechzehntel und die Noten 4 und 6 als Zweiunddreißigstel. Diese Lösung geht rechnerisch allerdings nicht auf. Die Edition folgt der rhythmisch richtigen Fassung von Violine II, die auch in **D-St** und **D-P** für alle fraglichen Stimmen geboten wird. **D-St** und **D-P** mit Bögen bei Oboe I und beiden Violinen.

6. Domine Deus, Rex caelestis

Auf die erste Note des instrumentalen Hauptmotivs (Takte 1, 12, 24, 28 und 45) setzt **P** vielfach, wenn auch nicht konsequent die sonst nicht übliche Bezeichnung „tr.^{lo}". Damit soll vielleicht ein längerer, bis zum Ende der Note dauernder Triller angezeigt werden. In den anderen Quellen findet sich diese schreibtechnische Besonderheit nicht.

1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
2	vl I (=II) 2–3, 6–7	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
4	ob I, II 3	Hinweis „Soli" in **D-St**.
4	vl I (=II) 11–13	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
8	ob I, II 1	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
8	vl I, II 1–4	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden (auch auf den folgenden Noten).
9	ob II 3–4	Bogen in **D-P** vorhanden.
9	vl II 1–12	Keile und Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden (in **D-P** teilweise mit Bleistift nachgetragen).
9	vla 1–3	Col-basso-Devise fehlt in **P** und **M**; stattdessen ist die erste Takthälfte leer. Dass die Bratsche mit dem Instrumentalbass gehen soll, wird aber aus dem Zusammenhang ersichtlich und durch **D-St** und **D-P** bestätigt.

10	bc 5–6	Alle Quellen setzen zur 4 der Bezifferung ein überflüssiges Auflösungszeichen, das in der Edition weggelassen worden ist.
11	bc 3	Vollständige Quartsextakkord-Bezifferung in **D-St** vorhanden.
12	bc 2–5	Bogen und Keile in einer Stimme von **D-St** vorhanden.
14	ob I, II 4	*forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
15	ob II 1–2	Bogen in **D-P** vorhanden.
15	vl I (=II) 5–7	Bogen in **D-P** und einer Stimme von **D-St** vorhanden.
18	bc 1–2	Angedeuteter Bogen in **P**, der in den anderen Quellen aber nicht vorkommt und in der Edition weggelassen wurde.
21	bc 5	Alle Quellen beziffern 5 6. Diese Angabe ist harmonisch unzutreffend und wurde in der Edition durch 6 ersetzt.
24	ob I (=II) 5	Keil in **D-P** vorhanden.
35	ob I (=II) 10	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
36	ob I, II 1	Hinweis „S.“ (Soli) in **D-St**.
36	ob I	**D-P** schreibt am Taktanfang „fr marcato“ (Lesefehler aus „m.^{zo} for.“ in **P**). Dies beweist, dass **D-P** in keiner Beziehung zu **M** stehen kann; denn dort heißt es richtig „Mezzo F.^{te}.“
42	ob I 1, 5	*forte* und *piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
42	vl II 6–8	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
43–44	ob I	Auf der Taktgrenze geteilter Legatobogen in **P**, **M** und **D-P**. Edition folgt **D-St**.
43	vl I, II 5–8	Keile in **D-P** vorhanden, für Violine II auch in **D-St**.
45	ob I (=II) 1	*tr* in **M** und **D-P** vorhanden, für Oboe II auch in **D-St**.
46	ob I, II 3	Hinweis „S.“ (Soli) in **D-St**.
47	bc 4	Irrtümliches Strichlein (kein Artikulationszeichen!) in **P**.
48	ob II 10–11	**D-St** und **D-P** bleiben bei b^1.
50	ob I, II 1	Hinweis „T.“ (Tutti) in **D-St**.
50	vl II 13–14, 15–16	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
52	bc 2–3	Alle Quellen setzen vor die 4 der Bezifferung ein überflüssiges Auflösungszeichen, das in der Edition weggelassen worden ist.
52	bc 6	Vollständige Quartsextakkord-Bezifferung in **D-St** vorhanden.

7. Domine Fili unigenite

P, **M** und **D-P** schreiben „Flauti senza Oboè“ vor die oberen Systeme der ersten Akkolade (die Flöten sind dort jeweils in zwei Systemen notiert).

Die Bogensetzung wie in den Takten 1, 3, 5 und 7–9 sowie an den Parallelstellen ist in **P** teilweise sehr flüchtig und überdies an einander entsprechenden Stellen äußerst uneinheitlich; entsprechend divergierend sind auch die Befunde der anderen Quellen. In der Edition wurde eine Vereinheitlichung auf Grund der mehrheitlichen Befunde und der Sinnfälligkeit versucht.

1	vl I, II, vla	„co' sordini“ steht in **P** und **D-P** nur einmal zwischen den beiden Violin-Systemen und fehlt in **M** (Indiz für späteren Nachtrag und weiterer Beleg dafür, dass **D-P** auf **P** und nicht auf **M** zurückgeht). In **D-St** ist die Anweisung „con sordini“ nicht nur bei beiden Violinen, sondern auch bei der Viola vorhanden.
1	bc 1	Entsprechend dem Con-sordino-Spiel der hohen Streicher setzt **D-St** die dynamische Vorschrift *mezzoforte*. – Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
4	bc (=vla) 5–6	Bogen in **D-P** sowie in den Fagott-Stimmen von **D-St** vorhanden.
10	vla 3	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
11	fl I, II 1	Hinweis „Soli“ in **D-St**.
11	fl II 4–5	Bogen in **M** und **D-P** vorhanden. In **D-St** Bogen auf 1–5.
14	vla, bc 3	*forte* in **D-St** vorhanden und in **D-P** zu Beginn von Takt 15.
15	fl I, II 1	Hinweis „T.“ (Tutti) in **D-St**.
16	fl I (=II) 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
16	vl I (=II) 1–3	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
19	fl I (=II) 1–3	Bogen in **D-P** vorhanden.
19	vl I (=II) 5–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
20	fl I 1–3	Bogen in **D-P** vorhanden.
21	fl I 1–6	**P** mit Bögen auf 1–3 und 4–6. Edition folgt **M**, **D-St** und **D-P**.
22	fl I, II 1	Hinweis „S.“ (Soli) in **D-St**.
22	fl I 2–9	Sehr unklare Bogensetzung in allen Quellen (ungefähr auf 3–7 bzw. 2–7 oder 2–6). Einrichtung der Edition vom Hg.
22	fl II 2–9	**D-St** mit Bogen auf 2–5 und in **D-P** auf 2–8.
23	fl II 1–5	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden, allerdings jeweils nur auf 1–3.
23	vl II 1–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden, allerdings in **D-P** nur auf 1–3 und in **D-St** auf 1–3 und 4–5.
25	vla 1–3	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden, allerdings jeweils nur auf 2–3.
26	vl II 1	Keil in **M** vorhanden.
28	vla 2	**P**, **M** und **D-P** schreiben erneut *piano*.
29	fl I, vl I (=II) 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden, für die Violinen auch in **D-St**.
34, 37	fl I 6–7	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
38	S	Das in **P** ursprünglich unterlegte Wort „De-us“ wurde von Hasse selbst gestrichen und zu „Fi-li“ korrigiert.
38, 40	fg I, II 2 bzw. 9	Das Pausieren bzw. Mitspielen des Fagotts geht aus **D-St** hervor.
42	fl I, vl I 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
43	fl I 2–3	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
43	S 3–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
46	vl II 2	**M** schreibt eine Viertelpause und danach eine Halbenote d^2 ohne Überbindung in den nächsten Takt.
47	fl I, II 4	Vorschlagsnote in **M** vorhanden.
47	fl II 5–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
48	vl I 5–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
49	vla 4	Viertelnote h^1 in **M** und **D-P** vorhanden. **D-St** schreibt d^2.
55	bc 1	*forte* steht in **P**, **M** und **D-P** schon am Ende bzw. in der Mitte von Takt 54. Edition folgt **D-St**.
57	fl I, vl I (=II) 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden, für die Violinen auch in **D-St**.
57	vla 1	**P** schreibt nur *forte* und **D-P** gar keine dynamische Angabe. Edition gemäß **M** und **D-St**.
57	S	Note und Pausen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
58	bc (=vla) 5–6	Bogen in **D-P** vorhanden.
62	bc 4	**P**, **M** und **D-P** beziffern mit ♯ statt 6. Edition folgt **D-St**.
67	S 1–3	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
74	vla 4, 5, 8	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
79	vl I 1–3, 4–5	Bögen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
84	S 1–4	Nach einem offensichtlichen Korrekturvorgang sind in **P** zwei Bögen sichtbar: einer auf 1–4 und einer auf 2–6. **M** setzt einen Bogen auf 1–6, **D-St** auf 1–5. Edition folgt **D-P**.
89	fl I, II 1	Hinweis „Soli“ in **D-St**.
93	fl I 1	Hinweis „T.“ (Tutti) in **D-St**.
93	vl I (=II) 4–5	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
94	vl I (=II) 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
95	S 1–2	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
95	bc 4	Note *D* in **P** irrtümlich mit zwei Hilfslinien geschrieben.
96	bc 1	In **P** nachträglich zu *e* korrigiert und dieser Ton auch in **D-St** und **D-P**. **M** enthält die vermutlich ursprüngliche Fassung *g*.
97	fl I (=II), vl I (=II) 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden, für Flöte II und die Violinen auch in **D-St**.
98	fl I, II 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden, für Flöte II auch in **D-St**.
98	vl I, II, vla	**P**, **M** und **D-P** schreiben „for. sempre“ zwischen die Systeme von Violine I und Violine II (dies wurde in der Edition auf beide Violinen bezogen) und *forte* zwischen Violine II und Viola (dies wurde in der Edition auf die Viola bezogen). **D-St** schreibt *forte* bei allen drei Instrumenten.
98	S 1–3	Bogen in **P** nur auf 2–3 und **M** ohne Bogen. Edition folgt **D-St** und **D-P**.

98	bc	*forte* steht in **P** und **D-P** schon am Ende von Takt 97. Edition gemäß **M** und **D-St**.
99	fl I 6	Vorschlagsnote in **D-P** vorhanden.
99	vl II 6–7	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
100	fl I 3–4	Bogen in **P** auf 2–3, **M** und **D-St** ohne Bogen. Edition folgt **D-P**.
100	fl II 3–4	Bogen in **D-P** vorhanden.
101		Die Notation als Doppeltakt entspricht allen Quellen. In **P** ist die Fermate bei Flöten, Violine II, Viola und Instrumentalbass über den ganzen Takt gezogen; bei Violine I steht sie über der Ganzenote und beim Sopran über der ersten Note. Ähnlich in **M** und **D-P**. – Für die Fagotte schreibt **D-St** eine Ganzenote *d* mit anschließender Ganzepause.
102	fl I (=II) 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden.
102	S 1	**M** schreibt eine Viertelnote mit Viertelpause.
102	bc (=vla) 1	*fortissimo* in **D-P** vorhanden. **D-St** schreibt lediglich *forte*.
104	vl I (=II, fl) 4–5	Bogen in **M** und **D-P** vorhanden, für die Violinen auch in **D-St**.
110	fl I, II 1	Hinweis „Soli" in **D-St**.
112	fl II 1–5, 6–7	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
114	fl I, II 1	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
114	fl I (=II) 1–3, 5–6	Bögen in **D-P** vorhanden, auf 1–3 auch in **D-St**.
116	fl I, II 1–6	Bogen in **P** erst ab zweiter Note. Edition folgt **M** und **D-P**.
117	fl I, II 2	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
117	fl I, II 2–5	Bogen in **P** nur auf 2–4. Edition folgt **M** und **D-P**.
118	fl I, II 1	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
118	fl I 7–8	Bogen in **D-P** vorhanden.
121	vl II 4	Pause in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.

8. Domine Deus Agnus Dei

In allen Quellen finden sich die Hinweise „a 4 soli" sowie – außer in **D-St** – „Corni in C sol fa ut all'ottava bassa" (beides auch leicht unterschiedlich geschrieben). In **P** sind die Hörner teilweise in einem System und teilweise in zwei Systemen notiert, und zu Beginn des Satzes hat Hasse den Violinschlüssel der Hörner mit einem Bass-Schlüssel überschrieben (später gebraucht er aber nur den Violinschlüssel). Außerdem ist in **P** nur dann ein Fagottsystem eingerichtet, wenn diese Instrumente unabhängig vom Generalbass geführt sind. – Hinter Takt 40 gibt es in **P** eine größere Streichung; offenbar hat sich Hasse erst während der Niederschrift dazu entschlossen, die beiden Zwischenspieltakte 41 und 42 einzufügen.

1	ob I 3–4	Bogen in **M** und **D-P** vorhanden.
1	fg I, II 1	Das gewünschte Unisono-Spiel wird aus **D-St** ersichtlich.
2, 3	ob I (=II) 1–2	Keile in **D-P** vorhanden.
3	vla 1–2	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
4	ob I 6–7	Keile in **D-P** vorhanden.
7	ob I, II 2	Hinweis „Soli" in **D-St**.
9	ob I, II 4	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
11	vl I, II 1	**M** und **D-St** mit Keil bei Violine I, **D-P** mit Keilen bei beiden Violinen.
12	vl I 4	Keil in **M**, **D-P** und einer Stimme von **D-St** vorhanden.
16	vl I 5–6	Keile in **M** vorhanden.
18	vl I, II, vla 1	Die Anweisung „poco forte" steht in **P** und **M** zwischen den Systemen von Violine I/II und Violine II/Viola und wurde in der Edition wie in **D-St** auf alle drei Instrumente bezogen. **D-P** schreibt zur Viola jedoch *forte*, wie es in den Quellen auch beim Generalbass steht.
18	bc (=fg) 1	Zusatz „p(oco)" in **D-St** vorhanden.
21	ob I, II, fg 2 bzw. 4	*mezzoforte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
21	vl I, II, vla, bc 3 bzw. 4	*mezzoforte* in **P** nachgetragen; fehlt in **M**, ist in **D-St** und **D-P** aber vorhanden.
22–24	fg I, II	**D-St** enthält in diesen Takten nur die normale Continuostimme und nicht die von den übrigen Quellen überlieferte eigene Fagott-Partie.
24	vla, T	**D-P** setzt ein ♯-Akzidens vor die erste Note des Taktes; damit gilt es auch für die folgenden Töne derselben Höhe. **D-St** mit ♯ vor der letzten Note.
26	ob II, vl I 5	♯-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
26	ob II 5	*tr* in **M** vorhanden.
26	vla 1–3	Die in **P** fehlenden Noten sind in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden (2–3 in **D-P** allerdings als punktierte Achtel- mit Sechzehntelnote).
26	S, A 5	*tr* in **M** vorhanden und in **D-P** beim Sopran nachgetragen. In **D-St** beim Sopran vorhanden.
26	bc (=fg) 1	♯-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
27	ob I, II 1	*forte* sowie Keil bei Oboe I in **D-P** vorhanden. **D-St** mit *forte* bei beiden Oboen.
29	fg	Ab hier ist in **P** kein eigenes Fagott-System mehr vorhanden. In **M** und **D-P** bleibt es bis zum Satzende bei der Col-basso-Devise.
30	ob II 6	*tr* in **M** vorhanden.
30	vla 1	*forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
32, 33	vl II (=ob II) 7–8	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
34	ob I, II 1–2	**P**, **M** und **D-P** setzen an den Taktanfang eine Viertelpause. Die in der Edition wiedergegebene Fassung folgt der musikalisch sinnvollen Lesart von **D-St**, die auch in **D-P** nachträglich mit Bleistift eingetragen wurde.
34	ob I, II 3	Hinweis „Soli" in **D-St**; keine spätere Tutti-Angabe.
36	vl II 1–2	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
41	ob I, II 2	*forte* in **D-P** vorhanden.
47	ob I, II 3	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**; keine spätere Tutti-Angabe.
49	ob I 3–4	Bogen in **D-P** vorhanden.
49	Orchester	Die Ergänzung „mezzo" vor der Anweisung *forte* wurde in **P** nachträglich vorgenommen, bei den Hörnern aber offenkundig vergessen. In **M** findet sich die „mezzo"-Vorschrift noch nicht, wohl aber in **D-St** und **D-P** (abgesehen von den Hörnern, die auch dort bei *forte* bleiben).
51	bc (=fg) 3	*piano* steht in **P**, **D-St** und **D-P** erst bei der vierten und in **M** bei der fünften Note. Einrichtung der Edition vom Hg.
57	vl I, II 1	Keil in **M** vorhanden (in **D-St** und **D-P** nur bei Violine I).
57	vl I 4	In **P** offenbar nachträglich von d^2 zu c^2 korrigiert und mit dieser Note auch in **D-St** und **D-P** überliefert. **M** enthält die ältere Lesart. Dass c^2 richtig ist, geht auch aus Oboe II und Tenor hervor.
59	S 5–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
60	vla 3	*piano* in **D-St** vorhanden und in **D-P** bereits am Taktanfang.
63	S 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
65	ob I, II 2	Hinweis „S." (Soli) in **D-St**.
67	ob I, II 6	Hinweis „T." (Tutti) in **D-St**.
68	ob I (=II) 1	Was von **D-St** und **D-P** als Keil wiedergegeben wird, dürfte auf einen verwischten Tintenspritzer in **P** zurückzuführen sein.
70	vla 1	Keil in **D-St** vorhanden.

9. Qui tollis

P schreibt die folgende Satzbezeichnung: „Adagio si, ed ogni cosa portata colla espression più tenera; ma che non diventi però un tempo troppo languente, e moribondo" (vgl. Abb. 5).[27] **M** und **D-P** lauten im Prinzip gleich, **D-St** schreibt nur „Adagio".

P, **M** und **D-P** setzen die Hörner wie üblich nach oben in der Partitur. Danach sind Tutti-Oboen, Solo-Oboe und Solo-Fagott eingeordnet. Die Anweisung zur F-Stimmung der Hörner wurde in **P** nachgetragen und fehlt in **M**, ist aber in **D-St** und **D-P** vorhanden.

Die Bogensetzung ist in **P** oft unpräzise, an Parallelstellen nicht identisch und deshalb in den anderen Quellen auch uneinheitlich. **P**, **M** und **D-P** setzen zu jedem Choreinsatz den Hinweis „Tutti"; auf die Wiederholung dieser selbstverständlichen Anweisung wird in der Edition verzichtet.

Die Sopran-Solopartie steht in **D-St** im Stimmenexemplar des ersten Alts und ist auch im Altschlüssel notiert. Wenn nachfolgend also auf „S solo" und **D-St** Bezug genommen wird, ist immer das dortige Exemplar des ersten Alts gemeint.

[27] Übersetzung: „Durchaus langsam und jede Einzelheit mit sehr zartem Ausdruck vorgetragen; dennoch darf es nicht zu schmachtend und ersterbend werden."

Die Oboen-Solostimme steht in **D-St** im Exemplar von Oboe I. Dabei wurde in den Takten 1, 28, 51 (Mitte), 68, 88, 101, 121 (Mitte) und 131 jeweils der Hinweis „Solo“ bzw. „S.“ ergänzt, entsprechend in den Takten 20 (Ende), 47, 53, 81, 96, 117, 123 und 137 jeweils der Vermerk „T.“ (Tutti). Beide Tutti-Oboen stehen in **D-St** in der Stimme von Oboe II.

D-St enthält für diesen Satz auch eine eigene Stimme für das Solo-Fagott. Diese trägt in den Takten 1, 51 (Mitte), 68, 79 (Mitte), 88, 101, 111, 121 (Mitte), 127 (Mitte) und 131 den Vermerk „Solo“ bzw. „S.“ und in den Takten 47, 52 (Mitte), 78 (Mitte), 81, 96, 112 (Mitte), 117, 122 (Mitte) und 136 (Ende) die Anweisung „T.“ (Tutti). Darüber hinaus steht die Fagott-Solostimme hier auch im Exemplar von Fagott I. Dieses weist in den Takten 1, 51 (Mitte), 68, 79 (Mitte), 101, 111, 121 (Mitte), 127 (Mitte) und 132 den Hinweis „Solo“ bzw. „S.“ auf, während sich der Vermerk „T.“ (Tutti) in den Takten 47, 52 (Mitte), 78 (Mitte), 81, 96, 112 (Mitte), 117, 122 (Mitte) und 137 (Ende) findet. Die Stimme von Fagott II aus **D-St** enthält nur die Tutti-Partie.

Wenn nachfolgend die Kürzel „ob“ und „fg“ ohne „solo“-Zusatz verwendet werden, sind die jeweiligen Ripieno-Instrumente gemeint.

Zu den Anmerkungen bezüglich der Takte 1–7 bzw. 74–80 siehe auch die Abb. 5 und 6.

1	bc 1	Das gewünschte Pausieren der Tutti-Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich; dasselbe gilt für folgende Stellen: Takte 10.3, 19.3, 26, 34.2, 63, 79.3, 88.4, 100.2 und 127.2 (hier mit Viertelnote *f* am Taktanfang).
2	fg solo 1–2	Bogen in **P** und **M** auf 1–3. Edition folgt **D-P** und **D-St**.
4	fg solo 3–4	Hasse hatte in **P** ursprünglich eine Achtelnote *a* geschrieben und später daraus zwei Sechzehntelnoten gemacht. **M** überliefert die ältere, **D-P** die jüngere Version. – Die Bogensetzung in diesem Takt ist in **P** auf Grund der Korrektur nicht eindeutig zu klären und wird von **M**, **D-St** und **D-P** unterschiedlich wiedergegeben. Edition nach **D-P**.
8	ob I, II 2	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
8	vla 3	*forte* in **D-St** vorhanden.
8	fg 3	Das Mitspielen der Tutti-Fagotte geht aus **D-St** hervor; dasselbe gilt für folgende Stellen: Takte 16.3, 20.3, 32.3, 52.4, 78.3, 81.1, 96.2 und 136.3.
8	bc 3	*forte* in **P** nachgetragen; fehlt in **M**, ist aber in **D-St** und **D-P** vorhanden. Dasselbe gilt für die dynamischen Angaben im Generalbass in den Takten 19 und 20.
12	vla 4–6	Bogen in **D-St** vorhanden.
13	fg solo 2–6	Bogen in den Quellen nur auf 3–5 bzw. 2–5. Edition in Angleichung an Oboe solo vom Hg.
16–17	fg solo	**M** enthält folgende Eintragungen von Hasses Hand: In der zweiten Hälfte von Takt 16 bis Anfang Takt 17 wurde die Stimme des Generalbasses auch für das Solo-Fagott übernommen, und im weiteren Verlauf von Takt 17 wurde die bereits in **P** für das Solo-Fagott vorgesehene Stimme hineingeschrieben; diese hatte der Kopist von **M** hier vergessen. Auf 4–5 von Takt 17 weist Hasses Ergänzung den in **P** fehlenden Bogen auf; dieser ist auch in **D-St** vorhanden.
16	vl II 2	Keil in **D-P** vorhanden.
18	fg solo	„legato“ in **P** vermutlich nachgetragen; fehlt in **M** und **D-St** und ist in **D-P** vorhanden.
19, 20	bc 3	Dynamische Angaben in **P** nachgetragen; sie fehlen in **M**, sind in **D-St** und **D-P** aber vorhanden.
21	ob I, II 1–2, 3–4	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
22	vl II 3–5	Bogen in **P** nur auf 3–4. Edition folgt **M**, **D-St** und **D-P**.
23	ob solo 2	*piano* steht in **P** aus Platzgründen schon unter der ersten Note; Edition folgt **D-St** und **D-P**. – **M** setzt die Piano-Anweisung bei allen Instrumenten außer Hörnern und Viola an den Taktanfang.
23	fg solo, vl I (=ob I) 8–11	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden, für Fagott auch in **M**.
24	fg solo, vl I 3–5	Bogen in **P** und **M** nur auf 3–4; Edition folgt **D-P** und **D-St**.
24	vla 3–6	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden.
27	vl I 1–4	Bogen in **P**, **M** und **D-St** nur auf 1–3. Edition folgt **D-P**.
28	vl I 1/2	Das Verzierungszeichen ist in **P** sehr flüchtig geschrieben und fehlt in den übrigen Quellen.
30	ob solo, fg solo vl I, II 1–3	Bogensetzung vom Herausgeber vereinheitlicht.
32	vl I 1	Anstelle der Achtelnote a^1 hatte **P** ursprünglich eine Achtelpause geschrieben (wie Oboe I); diese Pause ist nach Einfügung der Note überzählig stehen geblieben.
32	vla 3	*forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
33	vla 1–2	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
34	vla 5	*piano* in **D-P** vorhanden.
35	vla 4	Alle Quellen schreiben hier *piano*. Diese Anweisung wurde in der Edition weggelassen, weil es sinnvoller ist, das Piano bereits Mitte Takt 34 eintreten zu lassen.
36	ob solo, fg solo 4	Viertelpause in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
38	fg solo 1	Auflösungszeichen in **D-St** vorhanden (Stimme von Fagott I).
38	vl II 6–7	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
41	vl I 1–2	**P**, **M** und **D-P** schreiben c^2 und h^1, **D-St** hingegen notiert die musikalisch sinnfälligeren Töne es^2 und d^2.
42	vl I, II, bc	In **P** wurde „e legato“ bei den Violinen und beim Generalbass nachgetragen; die Anweisungen fehlen in **M** und **D-St**, sind in **D-P** aber vorhanden.
42	vl I, II 3–4, 6–7	Bögen in **D-St** vorhanden.
44	fg solo 1	**P** und **M** schreiben *A* statt *d*. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
44	vla 1–2	Bogen in **D-St** vorhanden, allerdings auf 1–3.
47	vl II	„continua piano“ in **P** nachgetragen; fehlt in **M** und **D-St**, während **D-P** lediglich *piano* schreibt. – Die Anweisung soll anscheinend verhindern, dass beim Choreinsatz das sonst meist übliche Forte beginnt.
47	S, A, T, B 2	**P**, **M** und **D-P** setzen bereits in Takt 46 den Hinweis „Tutti piano“ zwischen zwei oder mehr Chorsysteme; **P** und **M** schreiben zusätzlich *piano* zu jeder Stimme.
47–52	fg I, II	Nach dem Befund von **D-St** sollen die Tutti-Fagotte von Takt 47 bis Takt 51.1 mit dem Solo-Fagott gehen. Sie pausieren für den Rest des Taktes 51 und den Anfang von Takt 52 und laufen ab Mitte Takt 52 zusammen mit dem Generalbass. – Die übrigen Quellen äußern sich zum Einsatz der Fagotte nicht konkret.
48	ob solo 3	Auflösungszeichen in **D-St** vorhanden.
48	ob I, II	**P** setzt nochmals *piano* in die leeren Systeme (die Stimmen sind hier nicht ausgeschrieben).
48	vl I (=ob I) 2–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
50	fg solo, vl I, II (=ob I, II), vla	Zusatz „sempre“ in **P** nachgetragen; fehlt in **M** und **D-St**, ist in **D-P** aber vorhanden.
50	T 4	Vorschlagsnote in **D-St** und **D-P** vorhanden bzw. mit Bleistift nachgetragen.
52	ob I (=II) 3–4	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
52	vla 4–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
53–54		Bogensetzung über den Achtelnoten in den Quellen sehr uneinheitlich. Edition folgt dem überwiegenden Befund von **P**.
53	bc 2–3	**D-P** liest die Terzen-Anweisung irrtümlich als „tasto“, **M** und **D-St** schreiben die Ziffern aus.
55–58	vla	In **P** irrtümlich ein System zu tief geschrieben (durch Zeichen vermerkt).
56	ob solo 3–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
57	ob I, II, vl I, II 6–7 bzw. 7–8 bzw. 11–12	Bogen in **D-P** vorhanden, für Violine II auch in **D-St**.
57	ob II 4	Vorschlagsnote in **D-St** und **D-P** vorhanden.
57	bc	Korrektur in **P**, wo ursprünglich bereits die Töne von Takt 59 notiert waren (Indiz dafür, dass Hasse aus Skizzen abgeschrieben hat).

58	vl I (=ob solo) 11–12	Bogen in **D-St** vorhanden.
61	ob I, II 3	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben als dritte Note a^1 statt d^2, während **M** die Tutti-Oboen nicht ausschreibt, sondern per Devise an die Violinen koppelt (demnach wäre d^2 zu lesen). Da auch die Solo-Oboe d^2 spielt, wurde diesem Ton in der Edition der Vorzug gegeben.
63	vla 1	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
63	bc 2	*piano* in **D-St** und **D-P** nachgetragen bzw. vorhanden.
64	S solo 1	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
66	S solo 1–4	Bögen in den Quellen auf 1–2 und 2–4. Einrichtung der Edition vom Hg.
72	S solo 1–3	Bogen in **P** auf 1–4; außerdem Schreibfehler „de-pr-ca-ti". Edition nach den übrigen Quellen.
74	vl I (=II) 5	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
74	vla 1	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** nachgetragen bzw. vorhanden.
75	vl I (=II) 6	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
75	S solo 4	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
76	S solo 2	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
77	vla 1	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
78	vl II 1	*tr* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
78	vla 5	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
78	S, A, T, B 1	**P** schreibt bereits in Takt 77 einmal „Tutti" mit Nachtrag „e forte" zwischen die Systeme von Alt und Tenor. **D-P** übernimmt dort die gesamte Formulierung, während **M** nur einmal „Tutti" schreibt und ansonsten zu jeder Stimme eine *forte*-Anweisung setzt; Letzteres wurde in die Edition übernommen.
79–81	vlc	Die Cello-Stimme ist in **P** und **M** am unteren Seitenrand und in **D-P** über dem bc-System niedergeschrieben.
79	vlc 7–8	Bogen in **D-P** vorhanden, allerdings (wie auch an den umliegenden Stellen) auf 6–8.
80	vla, vlc	**P** mit unterschiedlichen Bogensetzungen (Viola auf 2–4 und 5–6, Violoncello auf 3–5); **M** mit Bogen auf 1–4 bzw. 2–5, **D-St** mit Bogen auf 2–6 (Viola) und 1–6 (Violoncello). Edition folgt **D-P**.
82	A, B, bc (=fg solo, vlc) 1–6	Bogen in **P** und **D-St** teilweise kürzer (auf 2–6) bzw. ganz fehlend. Edition mit ganztaktigem Bogen gemäß **M** und **D-P**.
82	B 6	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
83	vl II, B, bc 2	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
83	vla 1–2	Keile in **D-P** vorhanden.
83–85	fg	Die in der Edition vermerkte Oktavierung der Tutti-Fagotte geht nur aus **D-St** hervor.
84	ob solo, ob I 1–6	Keile in **D-P** vorhanden, in **D-St** bei Oboe solo ebenfalls.
84	T 4	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
85	vla 4–6	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
85	vlc	Die Cello-Stimme ist in **P** und **M** am unteren Seitenrand und in **D-P** über dem bc-System niedergeschrieben.
86	vl II (=ob II), vla 3 bzw. 1	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden bzw. mit Bleistift nachgetragen.
86, 87	T 1	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
87	ob I, vl I 2	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
87–88	fg solo	**D-St** enthält auch die letzte Note des Instrumentalbasses von Takt 87 und die erste von Takt 88 (anstelle der aus den übrigen Quellen ersichtlichen Pausen).
88	ob solo, fg solo	**P** und **M** schreiben einmal „Soli" zwischen beide Systeme; **D-P** ohne besondere Angabe.
89	ob solo 1	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
91	vl I 1–5	Bogen in **D-P** vorhanden und in **D-St** auf 1–4.
91	vla 1	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
94–96	bc	Korrekturstelle in **P**: Die ursprüngliche Fassung, bei der in Takt 94 bereits *forte* vorgesehen war, wurde gestrichen und die neue Version an den unteren Seitenrand geschrieben. **D-St** und **D-P** schreiben „cresc." in Takt 94.
95	vl I 6	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
95	T, B	**P** schreibt bereits in Takt 94 einmal „Tutti" mit Nachtrag „e forte" zwischen beide Systeme. **D-P** übernimmt die gesamte Anweisung, während **M** ebendort nur „Tutti" schreibt.
96	vl II 2	**P** und **D-P** schreiben nochmals *forte*.
96	vla 5	Keil in **D-St** vorhanden.
96	S, A	**P** und **M** schreiben einmal „Tutti" zwischen beide Systeme; in **D-P** steht ebenda „Tutti forte".
96	A 1–3	Pausen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
96	B 1	Augmentationspunkt fehlt in **P**.
97–98	S, A	Textunterlegung in **M** teilweise von Hasse geschrieben.
97, 98	bc (=fg solo) 4	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
99	ob solo 1–3	*tr* und Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
99	vla 3–4	Bogen in **D-P** vorhanden, allerdings auf 2–4.
99	bc (=fg solo) 3–4, 9–10	Bogen in **D-P** vorhanden, allerdings auf 2–4 und 8–10.
102	ob solo 2–6	Bogen in **P** nur auf 2–5. Edition folgt den übrigen Quellen.
103	vl I 3	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
103	vl II 1	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
104	vl I 1–2	**P** weist über den Noten einen gekrümmten Strich auf. Dieser könnte als Bogen gelesen werden, wird in den anderen Quellen aber nicht wiedergegeben und ist in der Edition entfallen.
105	fg solo	**P** und **M** mit überflüssigem Bindebogen in den folgenden Pausentakt. Edition folgt **D-P**. **D-St** schreibt eine Halbenote mit Viertelpause.
106	bc 3	Die Bezifferung steht in den Quellen erst unter der letzten Note von Takt 108, gehört aber zweifellos nach hier.
112–121	fg	**P**, **M** und **D-P** geben bis einschließlich Takt 115 keine Auskunft über den Einsatz der Tutti-Fagotte. Von Takt 116 bis 121 notieren diese Quellen dann die Tutti-Stimmen in einem separaten System am unteren Seitenrand (**P** und **M**) bzw. über dem Instrumentalbass (**D-P**) und schreiben dazu den Hinweis „per gli altri fagotti". In Takt 116 setzen die genannten Quellen eine nicht sinnfällige Ganzepause, und ab Takt 122 sind die Fagotte per Devise wieder an den übrigen Instrumentalbass gekoppelt. – Die Edition gibt für die Tutti-Fagotte der Takte 112–116 die von **D-St** überlieferte Lesart wieder; dort ist in Takt 116 auch die Halbenote *c* mit Viertelpause enthalten.
113	fg I, II 3–4	Keile in **D-St** vorhanden.
117	S, A, T, B	Trotz der bei jeder Stimme stehenden *piano*-Vorschrift stellen **P** und **D-P** dem Einsatz der Singstimmen noch drei- bzw. zweimal die Anweisung „Tutti piano" voran. **M** schreibt einmal „Tutti".
117	A 3–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
117–120	T	Textunterlegung in **M** von Hasse geschrieben.
117	bc 1	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
118	vl II (=ob II) 2–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
119	fg I 2–6	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
121		Vor diesem Takt ist in **P** ein irrtümlich zweimal abgeschriebener Takt kanzelliert.
121–122	fg I, II	Nach **P**, **M** und **D-P** gehen die Tutti-Fagotte ab Ende Takt 121 wieder „col basso". **D-St** jedoch setzt je eine Viertelpause an das Ende von Takt 121 und den Anfang von Takt 122 und lässt die Fagotte erst Mitte Takt 122 wieder mitspielen.
122	vl I (=II) 3–4	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
123	vl I (=II, ob) 1–6	Bogen in **P** nur 1–5 und in **D-St** unterschiedlich gesetzt. Edition gemäß **M** und **D-P**.
123	bc 1	Die in **P** schlecht lesbare Generalbassbezeichnung wird von **D-St** als „$3.^{zo}$" und von **D-P** als „3to" wiedergegeben. **M** ohne entsprechende Angabe.
126	vl I (=ob solo, ob I) 1	In **P** steht vor der Vorschlagsnote ein schlecht identifizierbares Zeichen, das von **M** und **D-St** als ♭-Akzidens und von **D-P** als Auflösungszeichen wiedergegeben wird. Der Zusammen-

		hang spricht eher dafür, e^2 statt es^2 zu spielen, zumal auch der Sopran überall ohne Akzidens notiert ist.
127–129	vl I, II, vla	Uneinheitliche und teils unklare Bogensetzungen in **P**. Edition im Wesentlichen nach den von **M**, **D-St** und **D-P** überlieferten Lesarten, abgesehen von Violine I in Takt 127/128, wo alle Quellen einen durchgehenden Bogen enthalten (Edition hier in Angleichung an den Kontext).
127–128	vl II	Anstelle der Schlangenlinien verwenden **M**, **D-P** und **D-St** Staccatopunkte unter Legatobogen als Ondeggiando-Bezeichnung.
128	vla 1–2	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
128	T, B	**P** schreibt in der Taktmitte nochmals *piano*, **D-P** beim Bass ebenfalls. **M** in Takt 127/128 ohne dynamische Angaben für den gesamten Chor.
128	bc	Die Anweisung „senza tasto“, die von **P**, **M** und **D-P** überliefert wird und in **D-St** fehlt, ist ungewöhnlich. Sie könnte als „senza organo“ oder als „tasto solo“ zu verstehen sein. – **M** setzt die Vorschrift bereits zu Takt 127; in der Tat erscheint es sinnvoll, sie zugleich mit dem „piano assai“ zu realisieren.
129	vl II 4–5	**P** setzt hier einen unnötigen zweiten Bogen.
130	cor II 2–6	Legatobogen in **P** nur flüchtig angedeutet und in **M** und **D-P** ganz fehlend. Staccatopunkte und ganzer Bogen in **D-St** vorhanden.
131, 132	ob solo, fg solo	**P**, **M** und **D-P** schreiben „Soli“ in Takt 131 zur Solo-Oboe. Der Plural schließt das Solo-Fagott aber offensichtlich ein; deshalb wurde die Anweisung „Solo“ in der Edition zu beiden Instrumenten gesetzt.
132	ob solo 3	Viertelpause in **D-P** vorhanden, während diese in **M** ebenso wie in **P** fehlt. **D-St** schreibt nach der Vorschlagsnote eine punktierte Halbenote d^2.
132	fg solo 2–12	Bogen in **D-P** vorhanden.
133	fg solo 3	Viertelpause in **D-St** und **D-P** vorhanden, während diese in **M** ebenso wie in **P** fehlt.
138	ob solo 10	*tr* in **D-P** vorhanden.
139	ob I 3–5	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
140	ob I 8–11	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
140	fg solo 3–5, 8–11	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden, erster Bogen auch in **M**.
140–142	fg	In **D-P** ist eine Stimme für Fagott II nachgetragen (zuerst mit Bleistift, dann mit Tinte überschrieben), die ab der zweiten Note von Takt 140 eine Terz unter dem Solo-Fagott verläuft. **D-St** enthält diese Stimme ebenfalls (im Exemplar von Fagott II).
141	ob I 1–8	**P** und **M** mit ganztaktigem Bogen (**D-P** nicht ausgeschrieben). Edition folgt **D-St**.
141	cor II 2–5	Staccatopunkte in **D-St** vorhanden.
141	vl I (=ob solo) 5	**P** und **M** mit Staccatopunkt. Edition folgt **D-St** und **D-P**.

10. Quoniam tu solus sanctus

Satzbezeichnung in **P** und teilweise in **D-St**: „Molt' allegro“. Die Trompetenstimmung wird von **P** und **M** mit „Trombe per B fà“ angegeben.

1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
5	vla 5	Die Quellen schreiben es^1 statt d^1. Einrichtung gemäß der Bass-Bezifferung vom Hg.
15	vl II 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
18	S, A, T, B	**P**, **M** und **D-P** schreiben in Takt 17 einmal mittig „Tutti“ vor den Choreinsatz. Die Anweisung wurde in der Edtion für alle Singstimmen übernommen.
20	S 1–2	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
26	vla 2	Die Quellen schreiben *b* statt *a*. Angleichung an den Tenor vom Hg.
30	vla	In **P** und **M** als punktierte Halbenote geschrieben. Offenbar fehlt aber lediglich der Querstrich durch den Notenhals, um eine Achtel-Abbreviatur wie an den umliegenden Stellen zu indizieren. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
32	cor I, II	Augmentationspunkt fehlt in **P** und **M**. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
37	vl II 2–5	Bogen in **D-P** vorhanden.
40	vl I (=II) 6–8	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden.
45	S 1	Augmentationspunkt fehlt in **P**.
52	vl I 5	Das erforderliche Auflösungszeichen steht in **P**, **M** und **D-P** erst vor der 8. Note. **D-St** setzt vor die 5. Note ausdrücklich ein ♭-Akzidens und vor die 8. Note ein Auflösungszeichen!
60	vla	Der Takt ist in **P** und **M** leer geblieben, **D-P** schreibt eine ziemlich sinnlose Colla-parte-Devise mit Violine I, und **D-St** führt die Viola colla parte mit dem Instrumentalbass. Diese Lesart scheint indes fraglich, da Hasse vor die erste Note von Takt 62 ein Auflösungszeichen vor a^1 setzt. Dies spricht dafür, die Viola in Takt 60 mit dem Alt zu führen – umso mehr, da der Ton as^1 als Terz von f-Moll sonst im Orchester fehlen würde. Ob die Viola allerdings in Vierteln oder – wie in der Edition vorgeschlagen – in Achteln gehen sollte, ist anhand der Quellenlage nicht zu entscheiden.
60	S 1–2	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
63	vl II (=ob II) 2–5	Bogen und Keil in **M** und **D-P** vorhanden, für Violine II auch in **D-St**.
68, 70	cor I	**P** ursprünglich mit repetierenden Viertelnoten g^2, die auch von **M** überliefert werden. Nachträglich hat Hasse die Viertelnoten gestrichen und an deren Stelle die puktierten Halbenoten mit Überbindung gesetzt; diese Fassung findet sich auch in **D-St** und **D-P**.
74	A 1	Augmentationspunkt fehlt in **P**.
75–78	cor I, II	Überbindungen in **D-St** vorhanden.
82	ob I 4–5	Schreibfehler in **M** (weiter d^2); Korrektur von Hasse vorgenommen?
84	vl I 1	**P** setzt über den Ton zwei Keile nebeneinander.
90		Dieser Takt wurde in **P** am rechten Seitenrand ergänzt.
92–93, 94–95	ob II	Überbindungen in **D-St** vorhanden.
95	tr I 2–3	Pausen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
95–98	vl I	Stimme von Violine I in **P** ursprünglich falsch eingetragen, von Hasse gestrichen und die richtige Fassung in das System von Violine II geschrieben.
97	ob I, II 1	**P** setzt über die Töne beider Oboen je zwei Keile nebeneinander.
97	vl I (=II) 3	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
100	cor I, II	Augmentationspunkt fehlt in **P**. Edition folgt **M**, **D-St** und **D-P**.
104	vl II, vla 1	Keil für Violine II in **D-St** und **D-P** vorhanden, für Viola auch in **D-St**.

11. Cum Sancto Spiritu

1	vl I 3–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
4	cor II 1	Keil in **D-St** vorhanden.
4	vl I	Die in **P** stehende Vortragsanweisung wurde nachträglich ergänzt und wird von keiner anderen Quelle überliefert.
4	bc	**P** und **M** notieren diesen einen Takt für die „Bassi“ in einem zusätzlichen System am unteren Seitenrand, während sie die Orgelstimme in das eigentliche System des Generalbasses schreiben. In **D-P** sind für die Instrumentalbässe ohnehin zwei Systeme vorgesehen; in das obere davon werden – je nach Bedarf – die eigenständigen Partien von Orgel, Fagott oder Violoncello geschrieben.
6	org (Oberstimme) 2–3	Überbindung in **D-St** vorhanden.
7	vl I 10–11	Bogen in **M**, **D-P** und einer Stimme von **D-St** vorhanden.
8–9	A	Überbindung in **D-St** und **D-P** vorhanden.
13	S 5	**P** schreibt nach Seitenwechsel (mitten im Takt) eine überzählige Achtelnote f^1 und setzt danach noch eine Halbepause. **M** übernimmt die

		Achtelnote f^1 auf Zählzeit 3, unterlegt ihr die Silbe „-men“ und lässt eine Achtel- mit Viertelpause folgen. Violine I wurde in **M** wohl nachträglich ebenso eingerichtet. Edition gemäß **D-St** und **D-P**.
15–17.1	vlc	Die Cellostimme steht in **P** und **M** in einem eigenen System am unteren Seitenrand, in **D-P** über dem Instrumentalbass.
15–16	org	**D-St** enthält in diesen Takten sowohl die Cellowie die Instrumentalbass-Stimme.
16	cor I, II 1	Keil in **D-St** vorhanden.
16	tr I, II 4	Keil in **D-P** vorhanden.
17 (Mitte)–19.1	fg	Die Fagottstimme steht in **P** und **M** in einem eigenen System am unteren Seitenrand, in **D-P** über dem Instrumentalbass.
20	vl II 2	Die in **P** fehlende Achtelpause ist in **D-St** und **D-P** vorhanden. **M** schreibt am Taktanfang eine Viertelnote d^2.
25	bc 2	Beischrift „Bassi“ in **D-P** vorhanden.
26	ob I 1	Nach vorangegangenem Seitenwechsel setzt **P** einen Bogen zur Note f^2. **M** und **D-St** übernehmen diesen als Überbindung aus Takt 25. Edition gemäß Violine I und nach **D-P**.
40	bc 1–2	**P**, **M** und **D-P** setzen die beiden ersten Bezifferungen unter die erste und die dritte Bezifferung unter die zweite Note. Edition gemäß **D-St**.
42, 43	cor II 1	Keil in **D-St** vorhanden.
43	tr I, II 1	Keil in **D-P** vorhanden.
44–45	vl I, II (=ob I, II), S, A	Die ursprüngliche Lesart dieser Stimmen in **P** wurde von Hasse durch Rasur getilgt und mit der edierten und auch von **D-St** und **D-P** überlieferten Fassung überschrieben. **M** enthält die folgende Erstfassung, bei der als zweite Achtelnote von Violine/Oboe II irrtümlich g^1 statt f^1 geschrieben wurde (vgl. Abb. 7 und 8):

		In **P** ist bei Violine I zu Beginn von Takt 45 noch das ursprüngliche Trillerzeichen samt Legatobogen stehen geblieben.
55	cor I (=II) 1	Nach der Viertelnote g^2 schreibt **P** noch eine überzählige Achtelpause. Deshalb geben **D-St** und **D-P** die erste Note nur als Achtelnote mit folgender Achtelpause wieder. Edition gemäß **M**.
55	vl I 1–2	**M** und **D-P** schreiben eine Halbenote a^2. Diese Fassung hatte ursprünglich auch in **P** gestanden, wurde dort aber zu der edierten und auch von **D-St** überlieferten Version geändert.
58, 59	ob II 4, 1	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
67	bc	In **P** fehlt die Rückkehr zum Bass-Schlüssel. Beischrift „Bassi“ in **D-P** vorhanden.
72	vl I (=ob I) 5–7	Bogen in **M** und **D-St** vorhanden.
78	tr, timp 1	*forte* in **D-P** vorhanden, für die Pauken auch in **D-St**.
81	ob I 1	**P** und **M** schreiben d^2 statt b^1. Edition gemäß **D-St** und **D-P** sowie in Angleichung an Violine I.
81	bc 1	**P** sieht am Taktanfang so aus, als wäre die ursprünglich geschriebene Viertelnote *B* durch die Viertelnote *b* ersetzt worden. Ganz eindeutig ist die Korrektur aber nicht, und so bieten die Stimmen von **D-St** teilweise die höhere und teilweise die tiefere Lesart (die dortige Orgelstimme entscheidet sich sogar für beide Töne als Oktavgriff). **M** schreibt statt der Viertelnote zwei Achtelnoten *b-B*. Edition gemäß **D-P**.
84–85	cor I, II, vla 1, 3, 1	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
85	tr II 1	Keil in **D-St** vorhanden.
85	timp 1	Keil in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.

12. Patrem omnipotentem

Im Instrumentenvorsatz schreibt **D-P** „Trombis“ statt „Trombe“.

1	vl I 1	Keil in **D-St** und **D-P** vorhanden.
1–2	vla	Keile von 1.2 bis 2.3 in **D-St** vorhanden.
1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte (einschließlich der Takte 63–114!) wird aus **D-St** ersichtlich.
2	S, A 2	Wegen ungenauer Notenplatzierungen in **P** gibt **M** die Töne als c^2 und es^1 wieder. Ähnlich in **D-P**, hier aber nachträglich zu der edierten und auch von **D-St** überlieferten Lesart mit d^2 und f^1 korrigiert.
7	vl II 1–4	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden bzw. mit Bleistift nachgetragen.
10–11	vl I	Die Töne für Violine I hatte Hasse in **P** zunächst in das System von Oboe II geschrieben, sie dort gestrichen und anschließend richtig platziert.
23	vl I (=II) 2	**P** mit überzähliger Viertelpause.
27	ob I, S 1	Auflösungszeichen in **D-St** vorhanden.
28	vl II	In **P**, **M** und **D-P** gilt eigentlich für den ganzen Takt weiterhin die Unisono-Devise mit Violine I. In Anbetracht der musikalischen Struktur ist es aber sinnvoll, Violine II in der zweiten Takthälfte pausieren und im nächsten Takt neu einsetzen zu lassen. So wurde es auch in **D-P** nachträglich mit Bleistift eingetragen und entspricht der Lesart von **D-St**.
31–32.2	ob II	In **P** ist das System von Oboe II leer. **D-P** lässt Takt 31 ebenfalls leer und schreibt zu Beginn von Takt 32 eine Viertelpause. **M** enthält die sinnvolle Anweisung „unis.“, und auch **D-St** verdoppelt hier die Oboen.
31	vl I (=II) 6	Auflösungszeichen in **D-St** vorhanden.
31	vl II 1	**D-St** schreibt d^1 statt d^2, wie es unserem Ausführungsvorschlag entspricht.
31	vla	Die Töne der Viola hatte Hasse in **P** zunächst in das System von Violine II geschrieben, sie dort gestrichen und richtig platziert sowie „unis.“ zu Violine II gesetzt.
35	ob II	Leerer Takt ohne Colla-parte-Devise in **P**, **M** und **D-P**. Edition folgt **D-St**.
35–37	timp	Hasse hatte diese Takte in **P** zunächst in das System der Hörner geschrieben, sie dort gestrichen und anschließend an die richtige Stelle gesetzt. Infolge eines weiteren Irrtums hat er die richtig platzierten Paukentöne der Takte 36–37 erneut gestrichen und diese Streichung anschließend durch den Hinweis „vale“ rückgängig gemacht. **M** hat diesen Gültigkeitsvermerk nicht zur Kenntnis genommen und schreibt Pausen für die Pauken. Dasselbe hatte zunächst auch für **D-P** gegolten, ehe die Paukentöne dort nachträglich eingetragen wurden (erst mit Bleistift, dann mit Tinte überschrieben). **D-St** folgt der Intention von **P**.
37–39	ob II	Die eigenständige Führung von Oboe II wurde in **P** erst nachträglich vermerkt; ursprünglich hatte die Unisono-Devise von Takt 35 weiter gegolten, und so schreibt **M** es nach wie vor. Bei seiner Ergänzung hat Hasse in **P** vor die letzte Note von Takt 37 ein falsches ♭-Akzidens gesetzt, das zunächst auch von **D-P** übernommen und dort später mit Bleistift gestrichen wurde.
42	timp 2	Hinweis „S.“ (Solo) in **D-St**.
46		Die neue Tempoanweisung wurde in **P** nachgetragen und fehlt in **M**. In **D-P** findet sich zusätzlich zu der aus **P** übernommenen Angabe der spätere Nachtrag „Un poco lento“. **D-St** schreibt nur Letzteres.
47	bc 2	In der Bezifferung der Quellen steht zuerst die 4 und dann die 3.

48	bc 1	Die Quellen beziffern irrtümlich mit 5 statt 6.
55	A 2	**P** mit überzähliger Viertelpause.
60–61	vl II (=ob II)	Überbindung in **D-St** und **D-P** vorhanden.
63	ob II 1	Keil in **M** vorhanden.
63	T 3	Viertelpause in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
63–66	B, bc	Hasse hatte in **P** die Instrumentalbass-Stimme dieser Takte einschließlich der Bezifferung und der Artikulationszeichen ursprünglich in das System des Vokalbasses geschrieben, seinen Irrtum dann bemerkt, die falsch platzierten Noten durchgestrichen und an der richtigen Stelle neu notiert; dabei hat er aber die Artikulationszeichen auf zweiter und dritter Viertelnote von Takt 63 offenbar vergessen. Diese wurden aus der im System des Vokalbasses stehenden gestrichenen Fassung in die Edition übernommen. – Für den Vokalbass hat er zu Beginn von Takt 63 aus der ursprünglichen Viertelnote *es* eine Halbenote gemacht, aber keine Pause folgen lassen. In Angleichung an die übrigen Singstimmen sowie gemäß **M**, **D-St** und **D-P** schreibt die Edition hier eine Viertelnote mit zwei nachfolgenden Viertelpausen.
71	bc 1	Augmentationspunkt fehlt in **P**.
73	vl I (=II) 6	*tr* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
81	S 1–3	Bogen in **D-St** vorhanden und in **D-P** auf 1–2.
84	vla 3	*piano* in **D-St** vorhanden.
85	vl I (=II) 4	*tr* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
87	vl I 4	*tr* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
88	vla	*piano* in **D-St** vorhanden.
89	A 1–4	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
94	vl I 1–3	Bogen in **P** nur auf 1–2 und in der Edition gemäß den anderen Quellen. Rhythmus in **D-P** dem Sopran angepasst.
95–98	vl I, II	Bogensetzung in **P** sehr unpräzise und in den übrigen Quellen entsprechend uneinheitlich. Edition nach der vermuteten Intention von **P**.
100–105	vla	Diese Takte sind in **P** leer; dass jedoch ein Colbasso-Spiel gemeint ist, wird aus der dort beim nächsten Akkoladenwechsel (Takt 106) eingetragenen Devise ebenso deutlich wie aus **D-St**. **M** und **D-P** enthalten einen ähnlichen Befund wie **P**.
103	A 1–2	Bogen in **D-St** vorhanden.
104	vl II 3–4, 5–6	Bogen in **D-St** vorhanden, auf 3–4 auch in **D-P**.
107	vl II 3–4	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
111	S, A	**P**, **M**, und **D-P** setzen an die Note einen Bindebogen, der in den – allerdings leeren – Takt 112 reicht; auch die Takte 113 und 114 sind für die Singstimmen leer. Ob Hasse tatsächlich vorhatte, den Schlusston länger aushalten zu lassen, es aber versäumte, die Noten einzutragen, lässt sich nicht rekonstruieren. **D-St** schreibt jedenfalls die Takte 112–114 als Pausentakte; dem schließt sich die Edition an.
111	bc	**P** schreibt die Devise „tasto solo", die aber der vorhandenen Generalbassbezifferung widerspricht und von den übrigen Quellen auch nicht übernommen wurde.
112		Dieser Takt wurde in **P** am rechten Seitenrand nachgetragen.
112	vl I (=II) 2–3	Bogen in **D-P** vorhanden.
113	vl I (=II) 4–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
113	bc	*pianissimo* in **D-St** vorhanden und in **D-P** nachgetragen.
115		In **P** wurde „Allegro" zwischen Violine I und II von Hasse und beim Instrumentalbass von fremder Hand nachgetragen. Die Angabe fehlt in **M**.
115	vl I, II, vla, bc 1 bzw. 2	*forte* in **D-St** vorhanden.
115–143	vla, bc	**D-St** notiert diesen Abschnitt weiterhin mit Es-Dur-Vorzeichnung. Insofern sind die in den Takten 125 und 127 der Edition ergänzten ♭-Akzidenzien dort auch vorhanden.
115	S, A, T, B 3	„T." (Tutti) in den jeweils ersten Stimmen von **D-St** vorhanden.
116	ob I 1–2	**P** schreibt irrtümlich Achtelnoten. Edition folgt den übrigen Quellen.
116	ob I, II 1–3	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
118	ob II 1–2	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
119	vl I, II 5	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
119	T, B 1	Halbepause in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
119	B 2	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden bzw. mit Bleistift nachgetragen.
123	ob II 5	Vorschlagsnote in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
123	T, B 1	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden, für den Bass auch in **D-P**.
124–128.1	T	In diesem Abschnitt ist in **P** nur der Sopran textiert. **M** und **D-P** liefern unbefriedigende Lösungen für die Textunterlegung des von den anderen Singstimmen rhythmisch unabhängigen Tenors. Edition folgt **D-St**.
125	vl I 1	♭-Akzidens in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
125	bc 8–9	Wegen eines Tintenkleckses sind die Töne in **P** nicht lesbar, aber aus dem Zusammenhang und den anderen Quellen leicht zu rekonstruieren.
126	vl II 2	Augmentationspunkt fehlt in **P**.
127	vl I 1	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
127	vl II 2	♭-Akzidens in **D-St** und **D-P** vorhanden.
128	ob II, vl II, S, B 1	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden, für Violine II und Bass auch in **D-P**.
128	vla 1–2	Nach einer Korrektur in **P** ist nicht zu entscheiden, ob am Taktanfang zwei Achtelnoten *c-As* stehen sollen (wie in **M**), oder ob eine Viertelnote *c* gemeint ist (wie in **D-P**). Edition gemäß **M** und **D-St**.
129	A 7	♭-Akzidens in **D-St** vorhanden.
131–132	tr	**P**, **M** und **D-P** schreiben die Trompeten mit Hälsen nach oben und unten und setzen nur einen Bindebogen, der aber zweifelsfrei für beide Trompeten zu gelten hat. Dem entspricht der Befund von **D-St**.
134	bc	Alle Quellen setzen vor die obere Zahl der ersten Bezifferung noch eine 7 und vor die untere der zweiten eine ♭4. Beide Bezeichnungen entsprechen allerdings nicht den klanglichen Gegebenheiten und wurden in der Edition deshalb weggelassen. – Möglicherweise hatte Hasse zunächst vorgehabt, im Sopran und den verdoppelnden Instrumentalstimmen das es^2 aus Takt 133 überzubinden und durch synkopische Rhythmisierung von Takt 134 eine Vorhaltskette entstehen zu lassen. Dies spricht erneut dafür, dass der Komponist seine Partitur aus nicht vorhandenen Skizzen abschrieb.
141	A 1	**P** und **M** schreiben irrtümlich es^1 statt f^1. Edition gemäß **D-St** und **D-P**.
142.3–143.3	bc	Die Noten und Pausen fehlten ursprünglich in **P**, wo sie nachträglich von fremder Hand ergänzt wurden. **M** setzt nur Pausen, **D-St** und **D-P** enthalten die edierte Fassung.
147	B 1	Auflösungszeichen in **P** nachgetragen und in **M** nicht vorhanden.
149–150	cor	**P**, **M** und **D-P** schreiben die Hörner mit Hälsen nach oben und unten und setzen nur einen Bindebogen, der aber zweifelsfrei für beide Hörner zu gelten hat. Dem entspricht der Befund von **D-St**.
153	T 4	Auflösungszeichen in **D-St** und **D-P** vorhanden bzw. mit Bleistift nachgetragen.
154	ob II 1	Auflösungszeichen in **D-St** vorhanden.
154	T 7	Die in **P** im Zuge einer Korrektur verschwundene Note f^1 ist in den übrigen Quellen vorhanden.
157	bc (=vla)	In **P** standen ursprünglich zwei übergebundene Halbenoten *A*, von denen die zweite unter Beibehaltung der Überbindung nachträglich zur Viertelnote geändert und worauf eine Viertelnote *d* ergänzt wurde. Diese Fassung wird auch von **D-St** überliefert, während **M** und **D-P** die ältere Version enthalten (in **D-P** nachträglich mit Bleistift korrigiert).
158	vl I 1	Auflösungszeichen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
159	vl I (=II, ob I, II) 6 bzw. 5	Die in **P** ungenau platzierte Note wird von **D-St** für die Violinen als d^2 statt e^2 wiedergegeben und ist in **D-P** entsprechend korrigiert. Edition folgt **M** und den Oboen-Stimmen von **D-St**.

163	B 1–4	**P** schreibt fünf(!) nicht punktierte Achtelnoten *a*. Edition nach den übrigen Quellen.
166	ob II 1	*tr* in **M**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
167	cor I, II 2	Hinter dem Tintenklecks in **P** kann nur die Note d^2 stehen, die auch von den anderen Quellen überliefert wird.
173–174	tr I, II	**P**, **M** und **D-P** schreiben die Trompeten mit Hälsen nach oben und unten und setzen nur einen Bindebogen, der aber zweifelsfrei für beide Trompeten zu gelten hat. Dem entspricht der Befund von **D-St**.
173	vl II 5	Vorschlag in **P** als Sechzehntelnote geschrieben.
174	ob I, II, vl I, II 1	**M** notiert die Appoggiaturen in Form von Halbenoten.
180	ob I, II 1–2	**D-St** schreibt statt der beiden Sechzehntel eine Achtelnote b^1.
180	vl I (=ob I) 2	Das zweite Sechzehntel wird von **P** als a^1 und von **M** als g^1 wiedergegeben. **D-St** enthält für Violine I die in der Edition wiedergegebene Lesart mit f^1. **D-P** hatte ursprünglich den Ton a^1 geschrieben, diesen nachträglich aber auch zu f^1 geändert.
180	org (Oberst.) 3–4	**P** schreibt irrtümlich Achtelnoten. Edition folgt **M**, **D-P** und **D-St**.
185	A 4–5	Korrekturstelle in **P**. **M** schreibt hier nur eine Viertelnote es^1, was der ursprünglichen Version entsprechen dürfte. Edition folgt **D-P** (dort allerdings mit Fähnchen statt Balken) und **D-St**.
185	T 6–7	**P** schreibt irrtümlich Achtelnoten. Demzufolge bot **D-P** zunächst eine verderbte, nachträglich mit Bleistift korrigierte Fassung. Edition folgt **M** und **D-St**.
192–195	cor I, II, tr I, II	Die Horn- und Trompetenstimmen der Takte 192–193 bzw. 193–194 sind offenbar eine spätere Ergänzung innerhalb von **P**. In **M** sind diese Stellen nicht enthalten, wohl aber in **D-St** und **D-P**.
193	vla 4–6	Wegen einer Überschreibung ist die von **P** intendierte Lesart nicht genau zu erkennen. **D-P** schreibt eigentlich zwei Achtelnoten *a*, korrigiert dies aber mit Bleistift zu einer Punktierungsfassung gemäß dem Tenor; dasselbe schreibt **D-St**. Edition folgt **M**.
194–195	bc 3–4	In **P** steht die Bezifferung sowohl über wie unter den Noten.
195–196	vla, T	Die ursprüngliche, in **P** durch Rasur getilgte und neu überschriebene Fassung wird von **M** überliefert:

Viola

Tenore

(a-) - - - (men)

		D-P schreibt zu Beginn von Takt 195 im Tenor eine Viertelnote f^1 ohne folgende Achtelpause, während **D-St** hier mit Achtelnote f^1 und Achtelpause beginnt, dann aber nur eine rechnerisch unzureichende Achtelnote *f* folgen lässt (in einem Exemplar korrigiert). Edition gemäß der aus **P** zu erschließenden redigierten Fassung.
204–205	vla, T	**M** überliefert für beide Stimmen die ursprüngliche, in **P** nachträglich veränderte Fassung mit einer Viertelnote es^1 anstelle der Achtelnoten es^1-g^1 am Ende von Takt 204 und einer Viertelnote es^1 am Anfang von Takt 205. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
210.5–211.1	vl II	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.

13. Ad te levavi

Die Hauptquelle **M** weist zahlreiche Ungenauigkeiten in der Platzierung von Noten, Bögen und anderen Vortragszeichen auf, dazu manche Korrekturen und Überschreibungen; Tintenkleckse kommen häufig vor. Derartige Befunde werden nachfolgend aber nur dann genannt, wenn sie Unklarheiten verursachen und zu divergierenden Lesarten in den anderen Quellen führen. Auch die Befunde von **D-Mot** lassen sich wegen des schlechten Zustands dieser Quelle nur schwer – teilweise überhaupt nicht – verifizieren.

Zu Beginn des Satzes schreibt der Kopist von **D-Mot** die Anweisung „Smorzati come si può" sowohl vor die Systeme der Flöten wie der Oboen (hier ist die Beschriftung heute teilweise verloren; vgl. Abb. 9). In beiden Fällen wurde die Anweisung gestrichen, vermutlich von Hasse selbst. Stattdessen hat der Komponist denselben Wortlaut dann eigenhändig zwischen die Oboen-Systeme von Takt 1 geschrieben. Ebenfalls von Hasses Hand stammen in **D-Mot** die Anweisungen „smorzati parimente" bei den Hörnern und „con sordini sino alla fine" bei den Geigen – und dies, obwohl der Kopist bereits „Co Sordini sempre" mittig vor die Systeme der Violinen gesetzt hatte.

1–2	fl I, II	**M** ursprünglich mit Ganzepausen; Colla-parte-Devisen nachträglich eingetragen.
5	vl I (=fl, ob) 1–5	**M** setzt einen durchgehenden Bogen, **D-Mot** mit Bögen auf 2–3 und 4–5. Edition in Angleichung an Violine II sowie gemäß **D-P**.
6	vl I (=fl, ob) 2–3	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
6	vl II 1	Vorschlagsnote in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
7	ob II	**M** enthält keinen Hinweis darauf, dass Oboe II nicht mehr mit Violine I, sondern mit Oboe I gehen soll. Edition folgt **D-Mot** und **D-P**.
10	ob I, II (=fl) 3–5	*tr* und Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden; Bogen in **D-Mot** allerdings nur über 3–4.
10	cor I, II 1	**M** und **D-Mot** schreiben eine Halbe- statt Viertelpause; Edition folgt **D-P**. Außerdem fehlt in allen Quellen ein Hinweis auf das Unisono-Spiel der Hörner, das aber zweifellos bis einschließlich Takt 71 intendiert ist.
10	vl I (=II) 3–5	Bogen in **M** und **D-Mot** nur über 3–4. Edition folgt **D-P**.
12	vl I (=II) 3–5	Bogen in **M** nur über 3–4. Edition folgt **D-P** und **D-Mot**.
15–16	fl I	**M** und **D-P** setzen über Flöte I einen durchgehenden Bogen von Mitte bzw. Anfang Takt 15 bis Ende Takt 16. **D-Mot** offenbar ebenso. Bogensetzung in der Edition an Violine I angepasst.
15	vl I (=II)	Die Anweisung „adagio e legato" fehlt in **M**. Sie wurde jedoch in **D-Mot** von Hasse selbst nachgetragen und findet sich auch in **D-P**.
15	bc	**M** schreibt über das Bassi-System „Lento, e tenero" und darunter noch einmal „Lento". – Die von den übrigen Stimmen abweichende dynamische Vorschrift des Generalbasses entspricht dem Befund aller Quellen.
16	fl II, ob II, fg II, vl II 3	*tr* in **D-Mot** und **D-P** (hier nicht bei Oboe II) vorhanden.
17	ob II, vl II 2–6	Bogen in **D-P** vorhanden, bei Oboe II aber nur auf 2–5. Für Violine II auch in **D-Mot** vorhanden.
18	fl II 5	*tr* in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
18	fg I 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden.
18	vl II 1–4	Bogen in **M** auf 1–5. Edition folgt **D-Mot** und **D-P**.
19		**M** ohne dynamische Angabe. In **D-Mot** wurde *forte* bei Viola und Generalbass auf Zählzeit 3 von Hasse selbst nachgetragen. **D-P** schreibt am Taktanfang *forte* zu Oboen, Fagotten und Violinen und übernimmt am Taktende aus **D-Mot** dieselbe Anweisung bei Bratsche und Generalbass. Es sei den Ausführenden überlassen, ob sie den Wiedereinsatz von *forte* im Orchester vereinheitlichen wollen.
19–20	fl, ob, fg, vl	Die uneinheitliche Setzung der Legatobögen in Holzbläsern und Violinen entspricht dem Befund aller Quellen.
21	fl I (=II) 1–2	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
21	ob I (=II) 3–4	**M** schreibt zwei normale Sechzehntelnoten. Edition folgt **D-P** und **D-Mot**.

21	vl I (=II) 1–8	Bögen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden (z.T. auch auf den folgenden Notengruppen).
24	fg I 3–4	Bogen in **D-P** vorhanden.
25	fg I 8	*tr* in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
26	fg II 2	**M**, **D-Mot** und **D-P** schreiben irrtümlich *b* statt *a*. Einrichtung der Edition vom Hg.
26	cor I (=II) 5	Note in **M** punktiert (aber keine nachfolgende Zweiunddreißigstel). Edition folgt **D-Mot** und **D-P**.
27	cor I (=II) 3–4	Die in **M** schlecht lesbare Rhythmisierung ist aus **D-Mot** eindeutig ersichtlich.
29	fl I, II, ob I, II, vl I, II 1–4	Bei Flöten und Oboen schreibt **M** überwiegend, aber nicht konsequent eine lombardische Punktierung (teilweise fehlen Augmentationspunkte), bei Violinen normale Sechzehntel. **D-Mot** übernimmt die lombardische Punktierung bei den Holzbläsern, **D-P** außerdem bei den Violinen (hier sind auch die Bögen bei Violine II vorhanden). Eine mögliche Angleichung des Rhythmus sei den Ausführenden anheim gestellt.
29	fl II 6	*tr* in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
30	cor I (=II) 3–6	Die Töne sind in **M** sehr schlecht lesbar (3. und 5. Note sehen aus wie h^1, 4. Note nicht identifizierbar, 6. Note sieht aus wie f^1); in **D-Mot**: 3. und 5. Note vermutlich h^1 wie in **M**, 4. Note sieht aus wie e^1. Edition gemäß **D-P**.
35	vl I 1–2	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden, in **D-P** aber auf 1–3.
36	vl I 5–8	**M** setzt nur einen Bogen auf 5–7. Edition gemäß **D-Mot** und **D-P**.
38	S	Ganzepause in **D-P** und **D-Mot** vorhanden.
39	bc (=fg I, II) 3–5	In **M** nur mit Achtelbalken geschrieben.
41	vl II 1–3	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
42	vl I, II 1–3	**M** setzt bei den Violinen zwei Bögen: einen auf 1–3 und einen auf 2–3. **D-Mot** setzt Bögen auf 1–2 und 2–3, **D-P** auf 1–2 (nur Violine I) und 2–4. Einrichtung der Edition vom Hg.
42	S	**M** setzt irrtümlich zwei Ganzepausen.
43	ob I 3	In **M** hatte hier ursprünglich eine *piano*-Anweisung gestanden (nachträglich gestrichen, obwohl die Anweisung durchaus sinnvoll wäre).
47, 49	ob II 1–4	Bogen in **M** und **D-P** jeweils nur auf 1–3 und in **D-Mot** nicht zu erkennen. Angleichung an den Kontext vom Hg.
49	A	In **M** steht am Taktende eine Achtelnote g^1 zuviel.
50–53	A	In **M** steht unter der letzten Note von Takt 50 und der ersten von Takt 51 lediglich „ad t“ und dann erst wieder die Silbe „-vi“ in Takt 53. Hasse hat offensichtlich bemerkt, dass der gesamte Wortlaut „ad te clamavi“ hier nicht gut zu unterlegen ist und hat die Textierung unvollständig gelassen. Die Quellen **D-Mot** und **D-P** bringen den Text zwar vollständig, unterlegen ihn aber ungeschickt („ad te“ Ende Takt 50 und Anfang Takt 51 sowie „cla-ma-“ Ende Takt 51 und Anfang Takt 52 trotz übergebundener Note). Einrichtung der Edition vom Hg.
55	vla 2	In **M** als Achtelpause geschrieben.
64	vl I, II 4	*forte* steht in den Quellen bereits am Taktanfang, und zwar einmal zwischen beiden Violinen. Einrichtung der Edition vom Hg.
67	vl I 2–4	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden (in **D-P** auf 3–4).
71	fl II	Der Takt ist in den Quellen leer. Ein Colla-parte-Spiel mit Flöte I ist hier aber anzunehmen.
72	S, A 1	**M** hatte zunächst die Silbe „-rer“ unterlegt (zu „-vi“ verbessert).
72	S 2	Viertelpause in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
73–75	bc (=fg I, II)	In der Stimme des Instrumentalbasses von **M** findet sich eine Streichung von drei Takten, aus der zu ersehen ist, dass dem jetzigen Takt 73 eigentlich noch der folgende Takt vorangehen sollte: Diesen Takt hat der Komponist während der Ausarbeitung ersatzlos gestrichen und dabei offenbar übersehen, dass die Linienführung des Basses von Takt 72 zu 73 mit dem Nonensprung von *d* zu e^1 nun weniger glatt als in der ursprünglichen Fassung ist. Dem wäre durch eine Tieferoktavierung der beiden ersten Töne von Takt 73 abzuhelfen. – In Takt 73 fehlt in **M** die Col-basso-Devise für die Fagotte.
73	cor I, II 3	Die Quellen enthalten keinen Hinweis auf das zweifellos intendierte Unisono-Spiel.
76	cor I, II 1	Die Quellen enthalten keinen Hinweis auf das zweifellos intendierte Unisono-Spiel.
76	vl I (=fl I) 9	In **M** eher als f^2 statt d^2 zu lesen und außerdem ohne Notenhals. Die Edition schließt sich aber der Überlieferung von **D-Mot** und **D-P** sowie der Fassung von Oboe I an.
77	cor I, II 3	In **M** und **D-Mot** irrtümlich als Viertelnoten geschrieben. Edition folgt **D-P**.
79	fg I, II	**M** schreibt zu Taktbeginn „pia. col B.“ (ähnlich **D-Mot**). Die *piano*-Anweisung dürfte aber erst für die letzte Note gelten und wurde in der Edition dahin gesetzt. **D-P** ohne Angabe.
79	cor I (=II) 1–2	In **M** ist der Takt leer. **D-Mot** und **D-P** enthalten die in der Edition im Kleinstich wiedergegebene Version.
83	vla 6	Augmentationspunkt fehlt in **M**.
83	bc 4	**M** mit c^1 statt d^1 und ohne Augmentationspunkt. Edition folgt **D-P** und **D-Mot**.
88	A 1	Vorschlagsnote in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
89	vl I (=II) 1–2	**D-P** und **D-Mot** schreiben einen punktierten Rhythmus.
89	vla 4–7	**M** schreibt vier normale Sechzehntel (nicht punktiert). Edition folgt **D-Mot** und **D-P**.
91–104	cor I, II 1	Die Quellen enthalten keinen Hinweis auf das zweifellos intendierte Unisono-Spiel.
95	vl I 5	In **M** irrtümlich als Achtelpause geschrieben. Edition folgt **D-Mot** und **D-P**.
95	vl II 2	Die in **M** fehlende Sechzehntelpause ist in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
96	fg I (=II) 1	In **M** ist die Note wegen eines Tintenkleckses nicht zu lesen, und **D-Mot** sieht aus wie *G*. Edition folgt **D-P**.
98	ob I, II	Die Oboen sind in **M** wegen Überschreibungen und Tintenklecksen nicht zu lesen. Edition nach **D-Mot** und **D-P**.
99	bc (=fg I, II) 3	*forte* steht in **M** erst zu Beginn von Takt 100 und fehlt in **D-Mot** und **D-P**. Einrichtung der Edition vom Hg.
101	vl II 1	Der erste Ton ist in **M** unpräzise geschrieben und wird von **D-Mot** und **D-P** als c^2 gelesen. Dieser macht im musikalischen Kontext aber keinen Sinn und wird in der Edition als b^1 wiedergegeben.
105		Dieser Takt wurde in **M** am rechten Seitenrand auf von Hand verlängerten Notenlinien ergänzt.
105–106	vl I	Hasse hat die ursprüngliche Version dieser Takte in **M** gestrichen und eine neue Fassung in das System von Violine II geschrieben.
108	ob I (=II, fl I, II), vl I (=II) 1–2	**D-Mot** und **D-P** überliefern eine punktierte Achtel- mit Sechzehntelnote, was dem Befund von **M** aber definitiv nicht entspricht.
112	ob I (=II) 2–3	In **M** nicht punktiert. Edition gemäß **D-Mot** und **D-P** sowie analog zu Violinen und Viola.
113		Die vollständige Vortragsanweisung lautet in den Quellen „Lento, ed affettuoso, come questo tempo fù preso nel primo Rit[t]ornello“ (langsam und zärtlich, im selben Tempo wie im ersten Ritornell).
114	fl I, II	Die Quellen ziehen den Bogen bei Flöte I bis zur 3. Note und weisen am Taktanfang bei Flöte II keinen Bogen auf. Einrichtung der Edition vom Hg.
114	fg I	**M** setzt einen Bogen über 1–2 und jeweils einen angedeuteten Bogen über die Noten 2 und 3. **D-Mot** und **D-P** setzen einen Bogen über 1–3. Edition in Analogie zu den Parallelstellen.

114	vl II 2–3	**M** mit Bogen auf 1–3. Edition nach **D-Mot** und **D-P**.
116	fg I 2–3	**M**, **D-Mot** und **D-P** setzen den Bogen auf 1–3. Einrichtung der Edition vom Hg.
116	S	**M** und vermutlich auch **D-Mot** setzen Bögen auf 1–3 und 4–5, **D-P** mit Bogen auf 2–3. Einrichtung der Edition vom Hg.
117	fg I 2–5	Bogen in **D-P** vorhanden, allerdings nur auf 2–4. Möglicher Bogen in **D-Mot** nicht erkennbar.
117	vl I 2–5	Bogen in **D-P** und **D-Mot** (hier nur auf 2–4) vorhanden.
118	fg I, II	Bogen in **M** jeweils ab erster Note und in **D-Mot** nicht erkennbar. Edition gemäß **D-P**.
119	fg I (=II), vl I 1–4	**M** punktiert beim Fagott die dritte und bei der Violine die erste Note (jeweils mit nachfolgender Zweiunddreißigstelnote), während **D-Mot** und **D-P** beim Fagott vier normale Sechzehntel und bei der Violine zwei Punktierungsgruppen schreiben. Die Edition folgt der unterstellten Intention, dass beide Instrumente einen punktierten Rhythmus spielen sollen.
119	fg I (=II) 6–8	Bogen in **M** nur auf 6–7 und in **D-Mot** und **D-P** auf 7–8. Edition vom Hg. nach Parallelstellen eingerichtet.
122–123	vl I	**M** enthält hier die Töne der Takte 123 und 124, während die eigentlich für Takt 122 bestimmten Töne fehlen und jene für Takt 124 anschließend zweimal notiert sind. Dieser offensichtliche Schreibfehler des Komponisten wurde in **D-Mot** bereits bemerkt und durch eine Rasur zu tilgen versucht – allerdings mit einem leer gebliebenen Takt 123. **D-P** überliefert die richtige, aus den parallel geführten Bläserstimmen rekonstruierbare Lesart. Dies kann als weiterer Beweis dafür gelten, dass Hasse aus einer Vorlage bzw. Skizze abgeschrieben hat.
124	fl I 2–4	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
124	ob II 2–3	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
124	S, A 6	**D-Mot** und **D-P** ohne Vorschlagsnote.
124	bc 1	Untere Zahl der zweiten Bezifferung in **D-Mot** und **D-P** irrtümlich als 7 wiedergegeben.
125	fg I	In **M** kaum zu lesen (Korrekturstelle), aber aus Fagott II, **D-P** und **D-Mot** ersichtlich.
125	vla 1–3	Bogen in **M** flüchtig geschrieben und in **D-Mot** und **D-P** nur auf 2–3 gesetzt. Edition in Angleichung an Fagott II.
126, 127	A, S	Die Quellen schreiben „charitatis“ statt „caritatis“.
127	vl I	**D-P** setzt Bögen auf 2–3 und 4–7; **D-Mot** scheint ähnlich zu sein.
128–130	vl I	In **M** stark verwischt und schwer zu lesen.
129	fl II 3	In **M** und **D-Mot** irrtümlich punktiert.
130	ob II 2–6	Bogen in **D-P** vorhanden, allerdings nur auf 2–4.
131	fl I 1–6	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
131	fl II, fg I, II, vl I, II (=ob I, II), S	Bogenlänge in den Quellen uneinheitlich (1–5 oder 1–6). Edition nach mehrheitlichem Befund.
131	A 1–6	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
132	fg I 1	In **M** und **D-Mot** mit angebundener Achtelnote statt punktiert geschrieben. **D-P** schreibt am Taktanfang eine Viertel- und eine nicht angebundene Achtelnote *d^1*.
132	vla 2	In **M** irrtümlich als punktierte Viertelnote geschrieben.
132	S	**M** setzt Bögen ungefähr auf 1–5 und 9–12. Edition in Angleichung an Violine I und gemäß der Setzung des ersten Bogens in **D-Mot** und **D-P** (zweiter Bogen fehlt dort).
132	S 2	In **M** irrtümlich als *b^1* geschrieben.
132	A	**D-P** mit einem Bogen auf 1–8.
133	fg II 1–2	**D-P** mit einem Bogen, der von der zweiten Note des vorangehenden Taktes hinübergezogen wurde (ähnlich in **D-Mot**).
133	fg II, A 4 bzw. 6	*tr* in **D-P** vorhanden (beim Alt auch in **D-Mot**).
133	vl II (=ob II) 1–2	Bogen in **D-P** vorhanden.
135	fl I 5–6	Bogen in **D-P** vorhanden.
135	vl I (=ob I) 2	**M** schreibt *pianissimo*. Edition gemäß **D-Mot** und **D-P** sowie in Analogie zu den übrigen Streichern, die auch in **M** mit *piano* bezeichnet sind.
135	vl II (=ob II) 5–6	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
136	ob I 1–5	Bogen in **D-Mot** (hier nur auf 1–4?) und **D-P** vorhanden.
138	fl II, ob II 1–2	Bogen in **D-P** vorhanden.
138–140	fg I	In **M** wegen einiger Korrekturen nur schwer lesbar.
138	vl I, II 3	Die in **M** fehlende Anweisung „staccato“ wurde in **D-Mot** von Hasse nachgetragen; auch in **D-P** vorhanden.
139	ob I 1–2	Bogen in **D-Mot** vorhanden.
139	fg II 5–6	Bogen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
139	vl I (=fl I, ob I) 9–10	In **M** mit Bogen (in der Edition weggelassen, weil sich die Simile-Ausführung dieser ganzen Stelle von selbst versteht).
140	fg I, II 6	*tr* in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
140	vl I (=fl I, ob I) 1–4	Bögen in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
140	vl I, II 1–4	In **M** sind die Töne 1–2 (beide Violinen) und die Töne 3–4 (Violine II) in Form gleicher Sechzehntelnoten geschrieben. Edition gemäß **D-Mot** und **D-P**.
140	A 6	*tr* in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
141	vl II 1	In **M** ebenfalls mit Keil. Edition gemäß **D-Mot** und **D-P** und entsprechend Violine I.
141	bc 1	Viertelnote *F* in **D-Mot** und **D-P** vorhanden.
142	fg I 4–5	Bogen in **D-P** mit Bleistift ergänzt.
144–146		Die unterschiedlichen rhythmischen Notierungen an sich gleicher Motive entsprechen dem Befund aller Quellen, wobei **D-Mot** und **D-P** die Oboen und Bratschen in Takt 145 auf Zählzeit 2 in Form nicht punktierter Achtelnoten schreiben. Eine mögliche rhythmische Angleichung der Motive sei den Ausführenden anheim gestellt (vgl. auch Takt 29).
145	cor II 1	**D-Mot** und **D-P** führen Horn II ab dem Taktanfang unisono mit Horn I.
146	cor I, II 1	In **M** hatte Horn I ursprünglich *c^2* und Horn II *g^1* spielen sollen (von Hasse korrigiert).
146	vl II 1–2	In **M** stark verwischt, aber nach **D-Mot** zu rekonstruieren.
146		Statt punktierter Halbenote schreibt **M** bei Flöte I, Hörnern und Fagotten eine Halbenote mit Viertelpause, und bei Flöte II steht hier nur eine Halbenote ohne Pause oder Punktierung. **D-Mot** schreibt bei allen Instrumenten außer Violine II, Viola und Instrumentalbass eine Halbenote mit Viertelpause; ähnlich ist es in **D-P**, wo die erste Note von Violine II und Viola allerdings als Vorschlagsnote (wie bei den Fagotten) notiert ist. Edition vom Hg. vereinheitlicht.

14. Sanctus

Die in **M** fehlende Tempobezeichnung geht aus **P**, **D-St** und **D-P** hervor.

1	vl I (=II) 5–6	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
1–4	S, A, T, B	Textunterlegung gemäß **M**. **P** und **D-P** unterlegen den Text im Alt der Takte 1 und 2 ebenso wie in der Edition in den anderen Stimmen, und in den Takten 3 und 4 unterlegen diese Quellen den Text bei allen Stimmen so wie im Alt der Edition. **D-St** richtet in den Takten 1–2 und 3–4 alle Singstimmen so ein wie in der Edition für Sopran, Tenor und Bass; dies könnte (bei möglicher Überbindung der Tonwiederholungen im Alt) eine durchaus sinnvolle Alternative zu der edierten Fassung sein.
1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
2	vl I (=II) 1–2, 5–6, 7–8	Bögen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
3	vl I (=II) 1	Der Ton sieht in **M** wie *h^1* aus und wird auch von **P**, **D-St** und ursprünglich **D-P** als solcher wiedergegeben. In **D-P** und mehreren Stim-

		men von **D-St** zu c^2 korrigiert; dieser Lesart folgt die Edition.
3	vl I (=II) 1–2	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
4	vl I (=II) 13–16	**M** schreibt vier normale Sechzehntelnoten. Edition folgt **P**, **D-St** und **D-P**.
5	vl I (=II) 2	Augmentationspunkt fehlt in **M**.
6	vl I (=II) 1–2	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
7	ob I (=II) 2–3, 6–8	Bögen in **D-P** vorhanden.
7	ob II 10	**P**, **D-St** und **D-P** ohne a^1, sondern weiter unisono mit Oboe I.
7	tr I 3	*tr* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
7	vl I (=II) 1–2	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
7	bc 2–3	In **M** fehlt ein Notenbalken.
8	vl II	Unisono-Anweisung fehlt in **M**, ist in **P** und **D-P** aber vorhanden und wird auch aus **D-St** ersichtlich.
10	cor I, II 1	Als erste Note steht in **M** ein dicker Klecks zwischen den oberen vier Notenlinien. Dieser wird von **P**, **D-P** und **D-St** als d^2 gelesen. Aus klanglichen Gründen muss es sich aber um c^2 handeln und wird in der Edition so wiedergegeben.
10	cor I 3–5	In **M** um einen Ton zu tief notiert und so ursprünglich auch in **P** (korrigiert). Edition folgt **D-St** und **D-P**.
10	A 1	*tr* in **D-St** und **D-P** nachgetragen bzw. vorhanden.
11	cor II 2	**D-St** und **D-P** schreiben g^1 statt der Pause; in **P** fehlt die Pause.
11	vl I (=II) 1	**M** schreibt f^2. **P** wurde zu a^2 korrigiert, und diese richtige Lesart (vgl. Takt 13!) steht auch in **D-St** und **D-P**.
13	tr II 1	**P**, **D-St** und **D-P** lesen eine Korrekturstelle in **M** anders als die Edition und schreiben d^2 statt g^1.
17	S 3–4	Bogen in **D-P** vorhanden.
20	bc 3	**P**, **D-St** und **D-P** lesen das in **M** sehr flüchtig geschriebene und ungenau platzierte Auflösungszeichen der Bezifferung als 7 und setzen es unter die 2. Note.
23	ob II 5	*tr* in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
25	bc 2	**M** schreibt die Ziffer 5 zweimal übereinander (die obere wohl irrtümlich zum Vokalbass gesetzt).
26	vl I 1–8	**M** nur mit Notenhälsen, ohne Balken.
26	vla 5	**M**, **P** und **D-St** schreiben den Ton a^1, der in **D-P** nachträglich zu f^1 korrigiert wurde. Dieser Lesart wurde in der Edition in Anbetracht der Col-basso-Führung der Bratsche und in Entsprechung zu Takt 86 des Benedictus der Vorzug gegeben.
27	tr I, II 4	**M** und **P** ohne unteren Notenhals als Indiz für Trompete II. Edition folgt **D-St** und **D-P**.
30	A 1–2	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
30–31	A	**M** verzichtet auf die Überbindung von b^1 und unterlegt das Wort „in" den beiden ersten Tönen von Takt 31. **P** wurde von Hasse selbst nachträglich zu der übergebundenen und in die Edition übernommenen Fassung geändert und textiert; diese Version wird von **D-St** und **D-P** ebenfalls überliefert und findet sich in allen Quellen auch in der Parallelstelle des Benedictus (dort Takte 90–91).
31	bc	Mit der von **P** und **D-P** nicht wiedergegebenen Generalbass-Anweisung „3ze" wird in **M** die Fortsetzung der Austerzung angezeigt. **D-St** schreibt nur eine 3 zur ersten Note.
33	T 2	**M** irrtümlich mit zwei Fähnchen.
34, 36	tr II 7	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben h^1 statt g^1. Edition folgt **M**. Siehe dazu auch die Takte 94, 96, 110 und 112 im Benedictus.
35	cor II 2–3	**P**, **D-St** und **D-P** überliefern e^1 statt c^1 als erste Note. Als zweite Note schreiben **M** und **P** (und ursprünglich auch **D-St**, dort korrigiert) f^1 statt e^1. Dass e^1 richtig sein muss, geht aus dem Zusammenhang hervor und wird durch **D-P** bestätigt.
37	vl I (=ob I) 5–8	Anstelle der von **M** überlieferten Figur verwenden **P**, **D-St** und **D-P** für Violine und Oboe I dasselbe Motiv wie für Violine II, nämlich eine punktierte Achtel- und zwei Zweiunddreißigstelnoten, außerdem einen Triller hier auf c^3. Eine rhythmische Angleichung zwischen beiden Violinen bzw. Oboen dürfte sich bei der Aufführung empfehlen, wobei genauso gut die Figur von Violine I auf die Zweitinstrumente übertragen werden könnte.
37	vl II (=ob II) 5–7	Bogen in **P**, **D-P** und mehrheitlich **D-St** auf 6–7. Edition folgt **M** und den Parallelstellen.
42–43	cor II 1–1	Keile in **D-St** vorhanden.

15. Benedictus

Die Stimmung der Hörner wird von **M** und **P** mit „Elafà" angegeben; **D-P** schreibt „in Es", **D-St** „in Dis".

Im ersten Teil des Satzes (bis Takt 78) ist die Bogensetzung der Quellen äußerst uneinheitlich. Die Edition richtet sich grundsätzlich nach der Hauptquelle **M**. – Vor Takt 78 weist keine der Quellen eine Generalbass-Bezifferung auf.

1	fl I, II	In **P** steht vor der ersten Akkolade bei den Flöten der von Hasse geschriebene Zusatz „senza Oboè".
1	vl I, II	**M**, **P** und **D-P** schreiben die Anweisung „con sordini" einmal zwischen die Violinensysteme. Dass sie für beide Violinen zu gelten hat, wird aus **D-St** ersichtlich.
1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
1	vla, bc 2–3	Bogen in **D-P** vorhanden, für den Generalbass auch in **P** und **D-St**. Eine Cello-Stimme von **D-St** trägt die Anweisung *piano*.
2	bc 1–2	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
5	vl II 1–3	**P** und **D-P** lassen Violine II hier weiterhin unisono mit Violine I gehen und enthalten die dortige Lesart (allerdings mit ⁓ auf der ersten Note). Dem folgt auch **D-St**. Edition gemäß **M**.
11	fl I (=II) 6–7	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
15	vl I (=II) 1–3	Bogen in **M** auf 1–4 und in **D-St** auf 1–2. Edition folgt **P** und **D-P**.
18	vl II 1–2	**D-St** mit Bogen und mit ⁓ auf erster Note.
21	vl I, II (=fl I, II) 5–7	Bogen in **M** auf 4–6 und in **D-P** auf 4–7. Edition gemäß **P**, **D-St** (mehrheitlich) und der Parallelstelle Takt 8.
22	S 2	Viertelpause in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
26	cor I (=II) 1	**M** und **P** schreiben e^2. Die Edition folgt der in **D-St** und **D-P** zu c^2 korrigierten Lesart.
27	fl I, II	Ganzepause in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
27	vl I 4	Viertelpause in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
27, 29	cor II 2	Nachträglicher Hinweis „S" (Solo) in **D-St**.
28	bc 1	**P** und **D-P** überliefern ebenso wie **M** den doppelten Basston, wobei der untere in **D-P** nachträglich mit Bleistift gestrichen wurde. **D-St** nur mit dem oberen Ton *b*.
29	S 2	Ursprüngliche, nachträglich korrigierte Lesart in **M**: Achtelpause und Achtelnote f^1.
30–31		Zwischen diesen Takten wurde in **M** ein offenbar überzählig abgeschriebener Takt gestrichen.
31	cor I (=II)	Augmentationspunkt fehlt in **M**.
32	cor I (=II) 3	**P**, **D-St** und **D-P** setzen anstelle der letzten Note eine Viertelpause.
35	cor I (=II) 4	Sechzehntelbalken fehlt in **M**.
36		Dieser Takt wurde in **M** am rechten Seitenrand auf handgezogenen Notenlinien nachgetragen.
38	fl II 8	*tr* in **D-St** vorhanden.
39	fl I, II	Bogen in **M** ungenau (ungefähr auf 2–7) und in **D-P** über den ganzen Takt gesetzt; in **D-St** Bögen etwa auf 1–8 und 9–12. Edition folgt **P**.
40	bc 2–3	Bogen in **D-P** vorhanden.
41	bc 1–5	**M** setzt einen zweiten Bogen auf 5–6, **P** und **D-P** schreiben Bögen sowohl über 1–4 als auch über 1–6; **D-St** setzt einen Bogen auf 1–4. Edition in Angleichung an die Lesart der Viola in **M**.
44	fl I (=II), vl I (=II) 2–6	Bogen in **M** und teilweise in **D-St** nur auf 2–5. Edition folgt **P** und **D-P**.
45–46	bc	**M** setzt hinter den Bogen von Takt 45 noch eine in der Bedeutung unklare Schlangenlinie

		(einen Bogen?) bis über den nächsten Takt. Dieses Zeichen wurde in der Edition weggelassen. **P**, **D-St** und **D-P** sind ganz ohne Bogen.
46	vl I 2	In **M** nach Korrektur unleserlich. Edition folgt **P**, **D-St** und **D-P**.
46	vl II 6	Die letzte Note fehlt in **P**. Entsprechend unternehmen **D-St** und **D-P** unterschiedliche Versuche zur Behebung dieses Fehlers.
48	cor I (=II)	Ganzepause in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
49	cor I (=II) 3–4	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben eine Punktierungsfigur. In der Tat sieht es in **M** aus, als wäre das erste g^1 punktiert. Vermutlich handelt es sich aber nur um einen Tintenspritzer, zumal der 32tel-Balken fehlt.
50–53		Größere Korrekturstelle in **M**.
50–51	cor I (=II)	Überbindung in **P** und **D-P** vorhanden.
59	vl I 1	Augmentationspunkt fehlt in **M**.
61	S 10	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben *as*^{1}. Edition mit c^2 folgt der musikalisch besseren Lesart von **M**.
62	vla 2	„poco forte" in **D-St** vorhanden.
63	cor II 4	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben h^1 statt g^1. Edition folgt **M**.
64	bc 5	*piano* in **D-St** vorhanden.
65	cor I (=II) 1	*piano* steht in **M** und **P** erst bei der zweiten Note; Position in **D-St** nicht genau erkennbar. Edition folgt **D-P** (dort nachträglich aus *forte* korrigiert).
67	vla 6–8	Bogen in **M** nur auf 6–7 und **P** und **D-St** ohne Bogen. Edition folgt **D-P**.
67	bc 1–5	Bogen in **M**, **D-St** und **D-P** nur auf 1–4. Edition folgt **P**.
68	fl I, II 1–3	**M** setzt zwei Staccatopunkte zwischen die Noten der oberen Stimme; **D-P** ist ähnlich (Staccatopunkte auf den Noten 2 und 3). Edition folgt **P** und **D-St**.
68	vla 6	*forte* in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
68	bc 6	*forte* steht in den Quellen bereits am Taktanfang, wurde in der Edition aber entsprechend den Violinen an die spätere Stelle gesetzt.
69	S 4–5	Alle Quellen schreiben eine punktierte Viertelmit nachfolgender Achtelnote, was innerhalb des Taktes rechnerisch nicht aufgeht. Einrichtung der Edition vom Hg.
70	vla 1	*forte* in **D-St** vorhanden.
70	S 2–3	Pausen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
71	vla 2	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben statt d^1 eine Viertelpause.
74	fl II 6	*tr* in **D-St** vorhanden.
75	fl II 1	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben irrtümlich c^2 statt *es*^{2}.
76–78	cor I (=II)	Ganzepausen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden; **D-P** auch mit Fermate in Takt 78.
77	vl II 1	Augmentationspunkt fehlt in **M**.
78	fl I, II 2	**D-St** und **D-P** mit Fermate auf der Halbenote.
78	S 1	Vorschlag in **M** als Achtelnote geschrieben. Edition folgt **P**, **D-St** und **D-P**.
78	S 2	Augmentationspunkt fehlt in **M**.
79		**M** ohne Tempoangabe und **P** mit der von Hasse unter das Generalbass-System geschriebenen Anweisung „Tutti, e allegro come prima". Diese Vorschrift wird von **D-P** übernommen. Zusätzlich setzen **P** und **D-P** die Vorschrift „Molto allegro come prima" zwischen die Systeme der beiden Violinen; diese auch von **D-St** gebrauchte Anweisung wurde in die Edition übernommen.
79–81	timp	Eine in **M** zunächst enthaltene Paukenstimme wurde von Hasse anschließend wieder gestrichen und durch Pausen ersetzt.
79	cor I (=II) 1–2	**M** enthält zwischen Viertelpause und erster Note noch eine überzählige Achtelpause.
79	vl I, II, vla 2	*forte* in einigen Stimmen von **D-St** vorhanden (schon bei erster Note?).
79	S 2	**P** mit dem Eintrag „Tutti" von Hasses Hand.
80	vla 6	Die in **M** unpräzise platzierte Note wird von **P**, **D-St** und **D-P** irrtümlich als f^1 statt e^1 gelesen.
84	vl II 2–4	**M** schreibt eine Achtelnote c^2 und zwei Viertelnoten c^2 und b^1 (wie Oboe I). Diese Töne standen zunächst auch in **P**, wurden dort aber zu der in der Edition wiedergegebenen, von **D-St** und **D-P** ebenfalls überlieferten Fassung verbessert (vermutlich, um die Oktaven mit Violine I zu vermeiden).
86	cor I (=II) 3–4	**P**, **D-St** und **D-P** mit Viertelpause statt Achtelpause und Achtelnote g^1 wie in **M**.
90–94	B	**M** mit korrigierter, allerdings unvollständiger Textunterlegung, **P** und **D-P** ohne Text. Edition nach **D-St** und gemäß der Parallelstelle im Sanctus (dort Takte 30–34).
90	bc 1	Mit der Generalbass-Anweisung „3^{ze}" wird in **M** die Fortsetzung der Austerzung angezeigt. **P** schreibt „Terze" und setzt eine 3 unter jede Notes des Taktes; Letzteres auch in **D-P**. **D-St** mit einer 3 zu jeder Note.
92	vl I (=II) 6	Die in **M** ungenau platzierte Note wird von **P**, **D-St** und **D-P** sowohl bei den Violinen wie bei Oboe II als a^1 statt b^1 wiedergegeben (mit Korrektur in **D-P** und teilweise in **D-St**).
94	tr II 7	**D-P** schreibt h^1 statt g^1. Edition folgt **M**, **P** und **D-St**.
96	vla 1	**M** mit Keil (singuläre Erscheinung und deshalb in der Edition weggelassen).
103–104	A	Die Quellen unterlegen in diesen Takten nur einmal das Wort „hosanna", indem sie dessen Silbe „-san-" über fünf Töne erstrecken. Einrichtung der Edition vom Hg. gemäß der Textverteilung im Sopran.
110	tr II 7	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben h^1 statt g^1.
111	cor II 5–6	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben zweimal d^2 statt g^1.
113	tr II 2	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben h^1 statt g^2.
113	cor I, II 2	**P** und **D-P** tauschen die Horntöne gegeneinander aus (also Horn I oben und Horn II unten), **D-St** schreibt g^1 für beide Hörner.
118	vl I (=II) 2–3, 5–6, 8–9	Bögen in **D-P** vorhanden.
119	ob I, II, timp 3	Viertelpause in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.

16. Agnus Dei

P und **D-St** schreiben in diesem Satz mehrere vor Halbenoten stehende Vorschlagsnoten in Form einer Halbe- statt Viertelnote.

1	fl I, II, ob I, II	In **M** fehlen Schlüssel und die beiden ♭-Vorzeichen.
1	fl I (=II), vl I 1–4	Bogen in **D-P** vorhanden sowie in **D-St** auf 1–3.
1	vl II 1–4	Bogen in **M** und **D-St** nur auf 1–3. Edition folgt **P** und **D-P**.
1	bc 1	Die gewünschte Mitwirkung der Fagotte wird aus **D-St** ersichtlich.
8–11	ob I (=II)	Die ursprünglich in **M** eingetragene Oboenstimme war wohl eher eine Verwechslung mit der Trompetenstimme; sie wurde von Hasse gestrichen und durch die Col-Violino-Devise ersetzt.
11	bc 3	In **M** steht über der ohne Notenhals geschriebenen Viertelnote *es* noch eine Viertelpause. Diese Lesart mit Pause statt Tonwiederholung erscheint als Alternative durchaus sinnvoll (vgl. den folgenden Takt).
12–13	fl I (=II)	Hasse hatte die Flötenstimme in **M** zunächst irrtümlich in das System für die Hörner geschrieben, dann gestrichen und richtig platziert.
12	vl I (=II, ob I, II) 7–9	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
13	fl I (=II) 2–3	In **M** irrtümlich als Sechzehntelpause und Sechzehntelnote geschrieben.
13	bc 1–3	Die Korrektur in **P** könnte von Hasses Hand stammen.
19	vl I (=II, fl I, II, ob I, II) 10–12	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben die Töne irrtümlich eine Terz zu hoch (in **D-P** nachträglich mit Bleistift korrigiert).
20	fl I (=II) 1–3	Bogen in **D-P** vorhanden, für Flöte I auch in **D-St**.
20–22	timp	In **M** ursprünglich mit Ganzepausen; nachträglich zu der edierten und auch von den übrigen Quellen überlieferten Fassung geändert.
21	fl I (=II)	**M**, **P** und **D-P** weisen durch Devise an, dass die Flöten in der Oberoktave mit den Violinen gehen sollen.

Takt	Stimme	Bemerkung
23	ob II 2	**M** schreibt b^1 statt c^2. Edition folgt **P**, **D-St** und **D-P**.
23–33	bc	Auf den Seiten 15ᵛ und 16ʳ von **M** hat Hasse die Generalbass-Stimme irrtümlich in das System des Vokalbasses geschrieben.
27	S 1	„Solo“ in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
28	bc 4	Die in **M** unsauber geschriebene 5 der Bezifferung wird von **P**, **D-St** und **D-P** irrtümlich als 6 gelesen.
29	vl I 4–5	Bogen in **D-P** vorhanden.
31	S 4	Keil nur in **M** vorhanden.
32	fl I, II 2	**M**, **P** und **D-St** schreiben *piano*. Da Hasse sonst nie eine dynamische Vorschrift zu den Flöten setzt, wurde die Anweisung in der Edition weggelassen.
32	vl I 1, 4	**M** ohne Augmentationspunkt hinter der ersten und mit irtümlichem Augmentationspunkt hinter der vierten Note.
33	vl I 3–6	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
33	vla 1–2	Der nach Hasses Schreibeigentümlichkeit häufige Aufwärtsschwung als Anhang zu abwärts geführten Notenhälsen sieht hier stark nach Achtelfähnchen aus.
33	S 1–4	Bogen in **M** nur auf 1–3. **P**, **D-St** und **D-P** ohne Bogen. Einrichtung der Edition gemäß der Parallelstelle Takt 72.
35	vl II 3–6	Bogen in **D-P** vorhanden.
37	S 4	**P**, **D-St** und **D-P** lesen den in **M** ungenau positionierten Ton b^1 irrtümlich als c^2.
40	bc 3	*forte* in **D-P** vorhanden.
41	bc 3	*piano* in **D-P** vorhanden.
41–45	A	**M** hatte hier ursprünglich die Textunterlegung „miserere“. Von Hasse selbst korrigiert.
42	vl II 2–4	Bogen in **M** und **P** nur auf 2–3. Edition gemäß **D-St** und **D-P**.
42	vla 4	Der in **M** enthaltene Ton d^1 wurde in **P** zu f^1 korrigiert und so auch von **D-St** und **D-P** übernommen. Dieser Lesart folgt die Edition.
43	bc 5	**M** schreibt irrtümlich *a* statt *ges* (zunächst auch in **P**; dort korrigiert).
44	vl II 2–4	Bogen in **D-P** und einer Stimme von **D-St** vorhanden.
44	vla 2–4	Bogen in **M**, **P** und einer Stimme von **D-St** nur auf 2–3. Edition folgt **D-P** und der zweiten Stimme von **D-St**.
44	bc 1	Mit der etwas widersinnig scheinenden Bezifferung der Quellen wird der zunächst noch vorgehaltene Ton a^1 indiziert.
45	S	Der in **M** über dem Takt stehende Bogen, der auch von **P** verkürzt wiedergegeben wird, ist nach einer Korrektur verblieben und ohne Bedeutung.
46–58	S	Auf den Seiten 17ᵛ und 18ʳ von **M** hat Hasse die Solostimme in das System des Alts geschrieben, während das Sopran-System einige falsche Eintragungen enthält und durchgestrichen ist.
52	vl I 3	Alle Quellen enthalten den falschen Ton g^1 statt a^1. Einrichtung der Edition vom Hg.
52	S 3–4	Achtelbalken fehlt in **M**.
56	vl II 2	Es ist nicht zu entscheiden, ob das in **M** vorhandene Zeichen ein Keil sein soll, oder ob es sich um einen Tintenspritzer handelt. In der Edition gemäß den übrigen Quellen unberücksichtigt gelassen.
59	fl I 1	Dass **P**, **D-St** und **D-P** hier über den Ton a^2 (Flöte II) noch ein c^3 (Flöte I) setzen, geht auf einen Lesefehler zurück, den **P** gegenüber **M** begangen hat: Die vermeintliche zweite Hilfslinie ist in Wirklichkeit ein lang gezogener Bogen der geschweiften Klammer vor dem Horn-System zu Beginn einer Akkolade.
59	fl I, II, ob I, II, vl I, II, vla, bc 1	*forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden, für Oboen, Violinen und Generalbass auch in **P**.
59	vl I (=II, fl I, II) 3–6	Bogen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
61	vl I (=II, ob I, II, fl I, II) 3–6	Bogen in **D-St** und **D-P** vorhanden, für die Violinen (=Flöten) auch in **P**.
63	tr I, II 3	♯-Akzidens in **D-St** und **D-P** mit Bleistift nachgetragen.
63	vla	Der Takt ist in **M** leer. **P** hatte ursprünglich eine Col-Basso-Devise eingetragen, diese dann aber gestrichen und durch die in der Edition wiedergegebene Fassung ersetzt. Diese ist auch in **D-St** und **D-P** enthalten.
64	ob I (=II)	Colla-parte-Devise fehlt in **M**, ist in **P** und **D-P** aber vorhanden. Insofern enthalten diese Quellen ebenso wie **D-St** auch den Bogen auf 10–12.
66	bc 3	Die in **M** zwischen die Töne *f* und *d* geschriebene Bezifferung wird in **P**, **D-St** und **D-P** irrtümlich auf *f* bezogen, kann aber nur für *d* gemeint sein.
67	bc 1	Falsche Bezifferung 8 in **P**, **D-St** und **D-P**.
68	S	**M** setzt in diesen Takt irrtümlich zwei Ganzepausen.
70	vla 1	**P**, **D-St** und **D-P** schreiben irrtümlich *b* statt *a*.
70–74	bc	Die Stimme des Generalbasses wurde in **M** irrtümlich in das System des Vokalbasses geschrieben.
71	ob I, II 2	**M** und **P** schreiben *piano* statt *forte*. Edition in Angleichung an die übrigen Instrumente sowie gemäß **D-P**. **D-St** ohne dynamische Angabe für die Oboen. – Eine bewusst gewählte dynamische Differenzierung zwischen Oboen und Streichern wäre für Hasse eher untypisch.
71	vl I, II, bc 2	Die Quellen setzen die dynamische Vorschrift an den Taktanfang. Einrichtung der Edition vom Hg.
71	vla 2	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden, aber bereits am Taktanfang.
72	vla 2	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
74	A 4	**M** mit falschem Augmentationspunkt (oder Tintenspritzer?)
75	ob I, II, vl I, II, vla 2	*forte* in **D-P** vorhanden sowie für Violinen und Viola in **D-St** (dort jeweils am Taktanfang platziert).
75	vl I	In **M** stark verwischt, aber im Zusammenhang eindeutig rekonstruierbar.
75	bc	Wegen eines Schreibfehlers im eigentlichen System des Generalbasses steht die Stimme in **M** ein System tiefer.
76	vl I, II, vla 1	*piano* in **D-St** vorhanden, für die Violinen auch in **D-P**.
77–98	A	In der Textunterlegung dieses langen Melismas hat es in **M** folgende nachträgliche Änderungen durch Hasse gegeben: Unter der letzten Note von Takt 82 wurde die Silbe „-re“ und zu Beginn von Takt 83 die Silbe „no-“ ergänzt; außerdem hat er am Ende von Takt 95 und unter Takt 96 dieselben Silben „-re no-“ gestrichen. **P** enthielt zunächst ebenfalls die neuen Textergänzungen der Takte 82 und 83, hat diese dann aber wieder gestrichen und ist zur ursprünglichen Fassung zurückgekehrt, die auch von **D-St** und **D-P** überliefert wird. Dieser Lesart folgt die Edition.
81–82	fl, cor, tr, timp	**M** schreibt hier nur einen einzigen Pausentakt.
82	vla, bc 1	♭-Akzidens in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
82	bc 4	**P** liest den in **M** unsauber geschriebenen Ton *A* irrtümlich als *G*. In **D-St** wurde *G* zu *F* korrigiert; diese (nach wie vor unrichtige) Lesart bietet auch **D-P**.
86	cor 2–4	In **M** mit Staccatopunkten auf erster und dritter Note, **P** und **D-St** mit drei Keilen und **D-P** ganz ohne Artikulationszeichen. Einrichtung der Edition vom Hg.
86–88	ob	Irrtümliche Eintragungen in **M** von Hasse gestrichen.
95	vl II 4	In **M** von as^1 zu c^2 korrigiert. **P**, **D-P** und **D-St** enthalten noch die unkorrigierte Fassung. Auch dies ist ein Indiz dafür, dass Hasse nach Anfertigung der ersten Kopie weiter an seinem Autograph gearbeitet hat.
96	vla 1	Der Ton *b* wird von allen Quellen überliefert, wurde in **D-P** jedoch nachträglich mit Bleistift durchgestrichen. In der Tat könnte es in Analo-

Takt	Stimme	Bemerkung
		gie zu den übrigen Streichern Sinn machen, die Viola erst nach Viertelpause einsetzen zu lassen.
98–99		Takt 98 ist von Hasse nachträglich eingefügt und in **M** auf handgezogenen Notenlinien an den rechten Seitenrand gequetscht worden. Die ursprüngliche Fassung ohne diesen Takt lautete so, dass die letzte Note des Soloalts im Einsatztakt des Chores zu singen war. Deshalb schreibt **M** im jetzigen Takt 99 – er beginnt dort auf einer neuen Seite – zu Taktanfang noch eine Viertelnote es^1 als (inzwischen obsolete) letzte Note des Soloalts und nach einer Viertelpause zwei Viertelnoten g^1 für die Tutti-Altstimmen. Die Einrichtung des Alts in Takt 99 mit Viertelpause am Taktanfang sowie Halbe- und Viertelnote g^1 wurde aus **P**, **D-St** und **D-P** in die Edition übernommen.
98	vl I, II 2	Angesichts des eng geschriebenen Taktes 98 kann in **M** nicht entschieden werden, ob die *forte*-Anweisung bei den Violinen für die erste oder zweite Note zu gelten hat. Die Edition setzt die Angabe analog zu den Takten 71 und 75 zur zweiten Note. **P**, **D-St** und **D-P** schreiben *forte* am Taktanfang. Außerdem steht in **P** unter der zweiten Note von Violine II ein weiteres „for.“, das von Hasse selbst eingetragen wurde.
98	vla 1	**P** und **D-St** schreiben hier bereits *forte*, **P** erneut in Takt 99.
99	vla, bc 1	*forte* fehlt in **M**, wurde in **P** aber von Hasse selbst nachgetragen.
99	S, A, T, bc	**M** schreibt nur einmal „Tutti“ über das Sopran-System; in **P** und **D-P** steht die Angabe auch bei Tenor und Generalbass (dort in **P** von Hasse selbst ergänzt). **D-St** schreibt „Tutti“ beim Alt.
100, 101	S, T 1–3	Nach dem Befund von **M** waren statt der Triole ursprünglich nur die Achtelnoten es^2–d^2 bzw. g^1–f^1 vorgesehen. Entsprechendes könnte auch für die Violinen der Takte 99–101 gegolten haben, deren Stimmen von Hasse vermutlich in einem späteren Arbeitsgang mit anderer Feder eingetragen wurden.
101	T 1–3	Der von allen Quellen gesetzte Bogen wurde in der Edition weggelassen, weil er in Takt 100 sowie beim Sopran ebenfalls fehlt.
104	fl, ob, cor, tr 3	Dass diese Instrumente „a 2" spielen sollen, geht aus den Partituren nicht hervor, wird aber aus dem Zusammenhang sowie aus **D-St** ersichtlich.
104	ob I, II, vl I, II, vla, bc 3 bzw. 4	**M** ohne dynamische Angaben. **P** enthält die von Hasse selbst geschriebenen Anweisungen „fortiss.“, die zwischen Violine I und Violine II sowie zwischen Violine II und Viola stehen und offensichtlich für alle hohen Streicher gelten sollen, und „for. assai“ beim Generalbass. **D-P** schreibt *fortissimo* bei Violinen, Viola und Generalbass sowie bei den Oboen; **D-St** schreibt *fortissimo* bei Violinen und Viola sowie *forte* bei Oboen und Generalbass.
104	S 3	**M**, **P** und **D-St** schreiben irrtümlich es^1 statt f^1. In **D-P** korrigiert.
105	cor I (=II) 1	Der von **M** ungenau platzierte Ton wird von **P** als h^1 statt c^2 wiedergegeben, ist in **D-P** aber richtig und in **D-St** korrigiert.
105	timp	Weitere ursprünglich notierte Paukentöne wurden in **M** wieder gestrichen.
107	ob I (=II) 5	**M** schreibt einen überzähligen Notenkopf b^1.
108	vla 3–4	Keile in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
108	bc 2	Der von **M** ungenau platzierte Ton wird von **P** als *es* statt *f* wiedergegeben, ist in **D-P** aber richtig und in **D-St** teilweise korrigiert.
110–114	bc	**M** zunächst mit Ganzenoten wie Vokalbass; anschließend von Hasse gestrichen und die Fassung mit den Viertelnoten an den unteren Seitenrand geschrieben.
113	vl I (=II) 4	♯-Akzidens in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
114	S 2	Der von **M** ungenau platzierte Ton wird von **P** und **D-St** als g^1 statt f^1 wiedergegeben, ist in **D-P** aber richtig.
115	S 1–2	**M** schreibt am Taktanfang eine Viertelnote a^1, die ursprünglich auch in **P** gestanden hatte, aber (von Hasse?) zu der in der Edition wiedergegebenen Fassung mit Überbindung aus Takt 114 korrigiert wurde. Diese Lesart wird auch von **D-St** und **D-P** überliefert.
120	timp 5	**M** schreibt am Taktende eine Viertelpause und dann noch einen überzähligen Notenkopf *c*. Dieser Ton wird anstelle der Pause von **P**, **D-St** und **D-P** überliefert und wurde in die Edition übernommen.
125	B 3	**M** ursprünglich in zwei Viertelnoten *f*–*F* wie beim Generalbass; von Hasse korrigiert.
126	bc 2–3	Pausen in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
128	ob I, II 3	*piano* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
128	ob I, II 3–5	Keile in **D-St** und **D-P** vorhanden.
128	tr II 1	Keil in **D-St** vorhanden.
128	vl I (=ob I) 10–12	Keile in **P**, **D-St** und **D-P** vorhanden.
129	T 1–4	**M** mit durchgehendem Bogen über vier Noten. Edition folgt **P**, **D-St** und **D-P**.
130	vl II (=ob II) 1	**M** und **D-P** mit Keil. Edition gemäß den Parallelstellen sowie **P** und **D-St**.
131	cor II 1–3	**P** liest die in **M** ungenau platzierten Noten als f^1 statt g^1. **D-P** ist richtig, **D-St** bei Horn II korrigiert.
131	vla 1	*forte* in **D-St** und **D-P** vorhanden.
135–136		Hinter Takt 135 sind in **M** drei Takte gestrichen, weil Hasse die Stimme von Violine I irrtümlich in das Viola-System geschrieben hatte.
136	tr II 1	Der in **M** und **P** fehlende Ton c^2 ist in **D-P** vorhanden. **D-St** schreibt e^2 wie Trompete I.
138	vl II (=ob II) 1–3, 4–6	Bögen in **D-St** und **D-P** vorhanden.
138	bc 2–3	**M** schreibt auf Zählzeit 2 eine Viertelnote *es*, die zunächst auch in **P** stand, dort aber zu der edierten Fassung verbessert wurde. Dieser Lesart folgen auch **D-St** und **D-P**.
140	tr II 1	**P** und **D-St** lesen den in **M** ungenau platzierten Ton als f^1 statt g^1. **D-P** hat den Fehler offenbar bemerkt, schreibt aber c^2.
140	bc (=vla) 1–2	Alle Quellen bringen die beiden Töne in umgekehrter Reihenfolge, nämlich erst *g*, dann *b*. Diese Lesart birgt indes mehrere Probleme: Die offenen Quintparallelen von Takt 139 zu Takt 140 zwischen Generalbass und Trompete I/Horn II, die Dissonanzen von Trompete II und Horn I zum Instrumentalbass sowie dessen ungeschickte Zweistimmigkeit mit den Violinen. Deshalb dürfte die in der Edition angebotene Fassung der wirklichen Intention Hasses entsprechen.
142	vl I 1	Oberste Note in **M** unsauber geschrieben. Edition folgt **P**, **D-St** und **D-P**.